DIE KUNST FÜR ALLE

SIEBENUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1921—1922

ARTIBUS ET LITTERIS

MÜNCHEN 1922

F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Seite
Alten, W. v. Georg Kolbe 212
Braungart, Richard. Emmy Lischke . 345
Bredt, E. W. Böcklin-Handzeichnungen 91
Burger, W. Pieter Bruegel d. Ä. . . . 233
Clemen, Paul. Julius Bergmann . . . 105
— — Carl Anton Reichel 283
Demmler, Theodor. Schwäbische Renaissanceplastik 185
Diderot, D. Gedanken über die Malerei 382
Friedländer, Max J. Über Paul Cézanne 137
Heilmeyer, A. Ludwig Habich 361
Herler, H. F. Deutsche Kunst Darmstadt 1922 391
Hildebrand, Adolf von. Über das Generelle und Individuelle in der Kunst 27
Hildebrandt, Hans. Ulfert Janssen . . 119
Howe, G. Ernst te Peerdt 354
Kern, G. J. Erich Büttner 159
Kurth, W. »Potsdamer Kunstsommer« . 17
— — Die Wandgemälde Joh. Christian Reinharts aus dem Palazzo Massimi-Rom in der Nationalgalerie zu Berlin . . . 41
— — Dante und die bildende Kunst . . 53
— — Jugendarbeiten von Ludwig Knaus in der Nationalgalerie Berlin 101
— — August Gaul † 129
— — Karl Blechen. Zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin . . 146
— — Ein Menzel-Fund 169
— — Der Spätstil Max Liebermanns . . 174
Landsberger, Franz. Neue Arbeiten Theo von Gosens 65
Lehrs, Max. Heine Rath 47
Lessing, Waldemar. Heinrich Heß, Bildnisse 227
Mayer, August L. Moderne Malerei in Spanien 297
Oldenbourg, R. Wandmalereien von E. N. Neureuther 158
Pfister, Kurt. Lukas Cranach 1
Popp, Josef. Fritz Schwimbeck 130
Rothes, Walter. Jenny von Bary-Doussin 258
Schmitz, Hermann. Eisenbildgießereien der Eisenwerke Lauchhammer 296
Schröder, Bruno. Marmorkopf einer Göttin im Berliner Alten Museum 87
Schumann, Paul. Heinrich Franz-Dreber 265
— — Die Leihgabe Lahmanns in der Dresdner Galerie 329
Segmiller, Ludwig. Der Maler Adolf Hildenbrand 337
Simon, Karl. J. A. Carstens und die Romantik 203
Volbehr, Theodor. Ein Prophet des Expressionismus 171
Voss, Hermann. Zwei italienische Dorfidyllen von Michael Neher 353
Wilm, Hubert. Die Neuordnung des Germanischen Museums in Nürnberg . 310
Wolf, Georg Jacob. Paul Herrmanns Radierzyklus »Salome« 36
— — Albrecht Altdorfer, Der Schöpfer der deutschen Landschaftsmalerei . . . 73
— — Bernhard Buttersack 247
— — Hans Sutter 274
— — Der Münchner Glaspalast 1922 . 371

Namen-Verzeichnis

Altdorfer, Albrecht 73
Baierl, Th. 376
Bary-Doussin, Jenny von 259
Baudrexl, Eduard 376
Baumhauer, F. 376
Becker-Gundahl, K. J. 376
Benedito, Manuel 300
Bergmann, Julius 105
Blechen, Karl 146
Böcklin, Arnold 91, 265
Bonnard, Pierre 280
Bosch, Hieronymus 233
Botticelli, Sandro 56
Bruegel, Pieter d. Ä. 233
Buttersack, Bernhard 247
Büttner, Erich 159
Carstens, J. A. 203
Carus, Carl Gustav 330
Cézanne, Paul 137, 159
Chicharro, Eduardo 298
Corinth, Lovis 22
Cranach, Lukas 1
Dahl, Joh. Christ. Claussen 332
Dante 53
Dasio, Maximilian 296
Dauher, Adolf 191
Delacroix 64
Doré 64
Dürer, Albrecht 1, 73, 78, 206
Fearnley, Thomas 332
Flaxmann 64
Franz-Dreber, Heinrich 265
Friedrich, Caspar David 332
Gaul, August 129
Genelli 64
Gerhardinger, Konst. 376
Gerhardt, H. 265, 269, 270
Gille, Christian Friedr. 332
Gosen, Theo v. 65
Grünewald, Matthias 1, 73
Habermann, H. v. 374
Habich, L. 361
Heckel, Erich 24
Heinisch, Rud. 392
Hengeler, Adolf 374
Hermoso, Eugenio 300
Herrmann, Paul 36
Herterich, L. v. 374
Hess, Heinrich 227
Hildebrand, Adolf v. 213, 377
Hildenbrand, Adolf 337
Hofer, Karl 24
Hofferbert, Willi 392
Holbein, Hans 1
Hörschelmann, Rolf von 222
Huber, Wolf 78
Hüther, Julius 371
Janssen, Ulfert 119
Jung, Georg 374
Kaulbach, W. von 158
Klinger, Max 130
Knaus, Ludwig 101
Koch, J. A. 61
Kolbe, Georg 212
Landenberger, Chr. 374
Lange, Karl 374
Leibl, Wilh. 280
Liebermann, Max . . . 18, 22, 146, 174
Lier, Adolf 247
Lischke, Emmi 345
Lorrain, Claude 116
Menzel, Adolf 18, 169
Neher, Michael 353
Neureuther, Eug. Nap. 158
Overbeck 228
Pechstein, Max 24
Peerdt, Ernst te 354
Posch, Alexander 392
Praxiteles 87
Raphael 55, 206, 210
Rath, Heine 47
Reichel, Carl Anton 283
Reinhart, Joh. Christian 41
Rembrandt, van Rijn 30
Richter, Ludwig 265
Riemenschneider, Tilman 188, 200
Salaverria, Elias 300
Samberger, Leo 374
Schadow, Gottfried v. 26
Schmidt-Rottluff 26
Schwalbach, Karl 371
Schwarzer, Max 371
Schwimbeck, Fritz 130
Seiler, Karl 376
Signorelli 58
Slevogt, Max 22
Solana, José Gutierrez 300
Sorolla, Joaquin 298
Sutter, Hans 274
Syrlin, Jörg 190
Taschner, Ignaz 123, 377
Torre, Julio Romero de 300
Trübner, Wilh. 182, 278
Turner, W. 151
Voß, C. L. 376
Willroider, Ludwig 346
Winternitz, Richard 374
Zubiaurre, R. u. V. de 298

Orts-Verzeichnis

Seite
Berlin. Wandgemälde Reinharts in der Nationalgalerie 41
— Marmorkopf einer Göttin im Berliner Alten Museum 87
— Jugendarbeiten von L. Knaus in der Nationalgalerie 101
— Karl Blechen: Zur Ausstellung in der Akademie der Künste 146
Darmstadt. Deutsche Kunst Darmstadt 1922 391
Dresden. Zur Jubiläumsausstellung H. Franz-Drebers 265
— Die Leihgabe Lahmanns in der Dresdner Galerie 329
Lauchhammer, Eisenwerke 296
München. Der Münchner Glaspalast . 371
Nürnberg. Die Neuordnung des Germanischen Museums 310
Potsdam. Ausstellung »Kunstsommer« 17

Gedanken über Kunst

Diderot, Denis 382
Feuerbach, A. 11
Liebermann, Max 45
Schumacher, Fritz 296, 335
Steinhausen, W. 11

Literarische Anzeigen

Chodowiecki, D. Briefe an Anton Graff 370
Dehio, G. Geschichte d. deutschen Kunst 308
Giedion-Welcker, C. Bayerische Rokokoplastik 359
Herrmann, Paul. Radierzyklus »Salome« 36
Hoffmann, Walther. Ludw. Richter als Radierer 370
Klein, Wilh. Vom antiken Rokoko . . 264
La Roche, Emanuel. Indische Baukunst 68
Lüthgen, Eugen. Gotische Plastik in den Rheinlanden 272
Niemeyer, Wilhelm. Matthias Grünewald 359
Schmid, H. A. Arnold Böcklin, Handzeichnungen 91
Waetzoldt, Wilh. Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr 308
Weege, Fritz. Etruskische Malerei . . 40

II. Bilder

Seite
Acosta, Rodriguez. Almosensammler . 298
Altdorfer, Albrecht. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten . . . . geg. 73
— — Künstlermonogramm 73
— — Landschaft 74
— — Bergige Landschaft 75
— — St. Georg mit dem Drachen . . . 76
— — Sieg Alexanders d. Gr. über Darius 77
— — Die Geburt Christi 79
— — Maria mit dem Kinde 80
— — Mariä Geburt . . . . geg. 80
— — Susanna im Bade 82
— — Landschaft mit Satyr-Familie . . . 83
— — Der hl. Quirinus 84
— — Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe 85
— — Madonna mit dem segnenden Kinde 86
Baierl, Th. Adam und Eva 372
Bary-Doussin, Jenny von. Büste Ernst Schuch 258
— — Rheintöchter 259
— — Kammersänger Alfred v. Bary . . 260
— — Knabenbüste 261
— — Kühe 262
— — Pietà 263
— — Schäfer mit Herde 264
Beda, Giulio. Vormittag. Herbststimmung am Riegsee 375
Bergmann, Julius. Fischzug bei hohem Wasser . . . . geg. 105
— — Heimkehr 105
— — Frühmorgens 106
— — Flucht vorm Unwetter 107
— — Der Wilderer 108
— — Herde im Holunderweg 109
— — Herbstsonne 110
— — Nach dem Gewitter 111
— — Abend 112
— — Schiffziehende Pferde 112
— — Sonntagmorgen im Weidengrund . 114
— — Abend am Froschteich 115
— — Flucht nach Ägypten 116
— — Zur Arbeit 117
— — Nocturne 118
Blechen, Karl. Villa d'Este . . . . geg. 17
— — Wüstenlandschaft 146
— — Marine von Atrani 147
— — Beschneites Tal 148
— — Blick durch d. Wald b. Spandau geg. 149
— — Blitzschlag 149
— — Sonnenaufgang 150
— — Winterlandschaft 151
— — Blick auf Dächer und Gärten . . 152
— — Semnonenlager am Müggelsee . . 153
Blechen, Karl. Amalfi (Mühlental) . . 154
— — Italienische Landstraße 155
Böcklin, Arnold. Paolo und Francesca 62
— — Die Götter Griechenlands . geg. 91
— — Putto auf Wolken sitzend 91
— — Tannen im Schnee 93
— — Faun und Nymphe 94
— — Kinderständchen 95
— — Überfall einer Burg d. Seeräuber . 96
— — Gang nach Emmaus 97
— — Zeichnung zu »Hirtin b. ihrer Herde« 98
— — Kentaurenkampf 99
— — Paolo und Francesca da Rimini . 100
Botticelli. Szenen aus Dantes »Göttl. Komödie« 56, 57, 58
Bruegel, Pieter d. Ä. Winterlandschaft . . . . geg. 233
— — Dorfstraße 233
— — Winterlandschaft (Ausschnitte) 234, 235
— — Bauernhochzeit 236
— — Volkszählung in Bethlehem . . . 237
— — Der Streit des Faschings mit dem Fasten 238
— — Der Monat Juli. Der Kornschnitt . 239
— — Südfranzösische Ansicht 240
— — Kaninchenjagd 241
— — Niederländisches Dorf 242
— — Gebirgslandschaft mit Kirche . . . 243
— — Herbstl. Gebirgslandschaft · 244, 245
— — Der düstere Tag 246
Burgkmair, Hans. Maria mit dem Kinde 315
Bürkel, Heinrich. Kühe am Seeufer geg. 169
Buttersack Bernhard. Hochsommer . . 248
— — Landschaft mit Wehr . . . geg. 248
— — Einsames Gehöft, Abendstimmung 249
— — Dachauer Moos 250
— — Dachauer Viehweide 251
— — Aufziehendes Gewitter. Polling . . 252
— — Zeichnung (Polling) 253
— — Niederbayrisches Dorf 254
— — Birkenhain im Moos 255
— — Zeichnung (Waldweg) 256
— — Zeichnung (Weiher) 257
Büttner, Erich. Selbstbildnis 159
— — Damenbildnis 160
— — Der Winter 161
— — Neubauten 162
— — Das Gartenhaus 163
— — Athletik-Sportplatz 164
— — Der alte Garten 165
— — Sonniger Spielplatz 166
— — Komödianten 167
— — Kleinstadtidylle 168
Carstens J. A. Bacchus und Amor geg. 203
Carstens, J. A. Die Nacht mit Schlaf und Traum 205
— — Die Geburt des Lichtes 207
— — Theseus und Oedipus im Hain der Eumeniden 208
— — Achilles kämpft mit den Flüssen . 209
— — Zeichnung 211
Carus, Carl Gustav. Ein Wanderer in nächtlicher Felslandschaft 330
— — Mondnacht im Schilf 331
— — Brandung bei Rügen 334
Caspar, Karl. Mariä Gang über das Gebirge 391
Cézanne, Paul. Sonntag-Nachmittag geg. 137
— — Stilleben 137
— — Der Junge mit der roten Weste . 138
— — Haus unter Pinien 139
— — Tulpenstilleben 140
— — Marnebrücke 141
— — Frau mit Kopftuch und Boa . . . 142
— — Der Raucher 143
— — Die Schnitter 144
— — Landschaft 145
Chicharro, E. Marktszene . . . geg. 297
Claus, Fritz. Porträtmaske 383
Cranach, Lukas. Kardinal Albrecht v. Brandenburg . . . . geg. 1
— — Kreuzigung 2
— — Maria mit dem Kinde 3
— — Kardinal Albrecht v. Brandenburg 4
— — Kardinal Albrecht v. Brandenburg geg. 4
— — Venus 5
— — Quellnymphe 6
— — Die Hirschjagd 7
— — Das Paradies 8
— — Das Paradies (Teilstück) 9
— — Birkhühner 10
— — Wildschwein 10
— — Dr. Scheuring 11
— — Der Jungbrunnen 12
— — Der Jungbrunnen 13
— — Buße des Johann Chrysostomus . 14
— — Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 15
— — Liebespaar 16
Dasio, Max. Weihnachtsplakette . . . 296
Dauher, Adolf. Judith 190
— — Männlicher Kopf 191
Delacroix, Eugen. Dante und Virgil . . 63
Dill, Otto. Reiter in der Landschaft . . 380
Ditz, Walter. Erwachen 376
Doré, G. Dantes »Göttliche Komödie« Hölle 61

BILDER

Seite

Eberz, Josef. Dornenkrönung 384
Erhart, Gregor. Madonna aus Kaisheim 187

Fearnley, Thomas. Meerbucht von Sorrent 335
Flaxmann, J. Dantes »Göttl. Komödie« Fegefeuer 64
Franz-Dreber, Heinrich. Landschaft im Sabinergebirge . . . . geg. 265
— — Boas und Ruth 266
— — Tiberlandschaft mit blumenpflückenden Frauen 267
— — Sappho 268
— — Landschaft aus der Umgebung Roms 269
— — Isartal 270
— — Landschaftszeichnung 271
— — Campagna-Landschaft 273
Friedrich, Caspar David. Stadtmauer von Greifswald . . . . geg. 329
— — Strand bei Rügen 332

Gaul, August. Käuzchen 26
Genelli. Szenen aus Dantes »Göttl. Komödie« 60
Gerhardinger, Konst. Am Atelierfenster 373
Germanisches Museum, Nürnberg. Neubau: Riemenschneider-Saal 312
— — Erster Saal der Mittelreihe 313
— — Pacher-Saal 313
Gille, Christ. Friedr. Vor Dresden . . 329
— — Im großen Garten 333
Glette, Erich. Stadt am Meer 380
Gosen, Theo v. Pietà . . . . . geg. 65
— — Taufmedaillen 65
— — Medaille 65
— — Kleinbronze 66
— — Ehrengeschenk 67
— — Glockenmodell 68, 69
— — Weibliche Figur 70
— — Kinderbüste 71
— — Maske 71
— — Grabmal 72
Griechische Göttin 88, 89
Großmann, Rudolf. Dünen 390
Gulbransson, O. Plakat der Ausstellung »Potsdamer Kunstsommer« 17

Habermann, H. v. Damenbildnis. Frau J. B. 374
Habich, Ludwig. Betender Knabe geg. 361
— — Stute mit Fohlen 361
— — Jüngling mit Schwert 362
— — Tempel für die Asche eines jungen Mädchens 363
— — Weibliche Porträtbüste 364
— — Büste D. Fr. Strauß 365
— — Kniender Jüngling mit Schild und Schwert 366
— — Tempel an einer Gartenmauer . . 368
— — Jünglingsfigur hieraus 367
— — Steigendes Pferd 369
— — Tintenlöscher 370
— — Medaille 370
Hermoso, Eugenio. Spielende Kinder . 297
Herrmann, Paul. Salome-Zyklus 37, 38, 39
— — Badende 40
Heß, Heinrich. Thorwaldsen 228
— — Marchesa Florenzi 229
— — Mädchenbildnisse 230, 231
— — Mädchen aus Albano 232
Heß, Julius. Landschaft: Berg 388
Heubner, Fr. Illustrat. zu Robinson Crusoe ~~329~~
Hildenbrand, Adolf. Rheinlandschaft . 336
— — Winterlandschaft 337
— — Bergbach in Bernau 338
— — Rheinlandschaft bei Balm 339
— — Bildnis mit dem Hakenstock . . . 340
— — Das Opfer (Triptychon) 341
— — Bildnis Konrad 342
— — Madonna am See 343
— — Im Kornfeld 344
Hofer, Karl. Fruchtschale 31
Hörschelmann, Rolf v. Bauernhof . . . 222
— — Landschaft mit Eichen 223
— — Ruine Weißenstein 224
— — Landschaft mit Reiter . . . geg. 225
— — Dorf Weißenstein 225
— — Herbst 225
— — Der Feuerreiter 226

Jaeckel, Willy. Bildnis 33
Jaeckle, C. Büste des Dichters Paul Ernst 387
Janssen, Ulfert. Bildnisbüste 119
Janssen, Ulfert. Geheimrat Hildebrandt 120
— — Grabmalfigur . . . . geg. 121
— — Pfeilerfigur 121
— — Skizze (Gips) 122
— — Komponist Temeswary 123
— — Weibliche Bildnisbüste 124
— — Brunnenfigur 125
— — Justizrat Bötzow 126
— — Professor Axel Holst 127
— — Die Tochter des Künstlers 128
— — Steinbock 129
— — Büste eines jungen Mannes . . . 382

Knaus, Ludwig. Frauenbildnis 101
— — Frau Maes 102
— — Herr Maes 103
— — Jäger 104
Koch, Josef Anton. Aus Dantes »Göttliche Komödie« Fegfeuer 53
— — Aus Dantes »Göttliche Komödie« Hölle 59
Kokoschka, Oskar. Auswanderer . . . 34
Kolbe, Georg. Auferstehung 25
— — Frauenkopf: Frau M. v. d. M. . . 212
— — Große Sitzende . . . . . . geg. 212
— — Große Liegende 213
— — Najade 214
— — Stürzender Flieger 215
— — Torso eines Somalinegers 216
— — Kleine Sitzende 217
— — Kopf Annette Kolb 218
— — Teilansicht einer Brunnenfigur . . 219
— — Skizze 220
— — Hockende auf Kugel 221
Krüger, Franz. Im Pferdestall 21

Lederer, Hugo. Ruhendes Weib . . . 29
Leinberger, Hans. Gerichtsszene . . . 327
Liebermann, Max. Spielende Kinder . 23
— — Selbstbildnis 174
— — Damenbildnis 175
— — Kirchgang 176
— — Blumenbeete in Wannsee 177
— — Kind mit Wärterin 178
— — Graf Brockdorff 179
— — Dorfpartie 180
— — Garten in Wannsee 181
— — Mädchen 182
— — Bildnis eines Fliegers 183
— — Am Strand 184
Lischke, Emmy. Blumenstilleben . . . 345
— — Die Welle 347
— — Am Meer 348
— — Waldweiher 349
— — Rosen 351

Marées, Hans v. Bildnis Dr. Fiedler . 20
Menzel, Adolf von. Pinselzeichnungen auf Glas . . . . 169—173
Mezquita, Lopez. Eselreiter 305

Naager, Franz. Der rote Malkittel . . 377
Nauen, Heinrich. Stilleben mit Gladiolen 32
Neher, Michael. Italienisches Dörfchen 352
— — Marktplatz in Olevano 353
Neureuther, Eug. Nap. Wandmalerei 156, 157
Nowak, Willi. Elbelandschaft 385

Pacher, Michael. Die Geburt Marias . 314
Pechstein, Max. Schlucht im Winter . . 386
Peerdt, Ernst te. Stilleben 355
— — Nebelmorgen 356
— — Deutsche Landschaft 357
— — Am Nymphenburger Kanal . . . 358
— — Nymphenburger Park 359
— — Garten im Elternhaus 360
Purrmann, Hans. Stilleben 35

Raphael. Kopf Dantes . . . . . geg. 53
Rath, Heinc. Frankfurt a. M. 46
— — Breslau 47
— — Potsdam . . . . geg. 49
— — Amiens 49
— — Smögen 50
— — Marseille 51
— — München 52
Reichel, Carl Anton. Lied von der Erde, Von der Schönheit 282
— — Kriegsode 284
— — Wlasta 287
— — Faust II. Aus der 8. Symphonie v. G. Mahler 288
Reichel, Karl Anton. Ruhende 289
— — Liegender Akt 290
— — Mädchen sich die Schuhe lösend . 290
— — Schlafendes Mädchen 291
— — Nina 292
— — Halbakt 293
— — Nina als Kolombine 294
— — Baronesse V. H. S. 295
Reinhart, Joh. Christian. Arkadische Landschaft . . . . geg. 41
— — Wasserfall 41
— — Sturm 42
— — Italienische Landschaft 43
— — Tempelhain 44
— — Räuberischer Überfall im Gebirge 45
Rusinol, S. Spanische Landschaft . . . 307

Samberger, Leo. Dr. Brettauer 389
Schadow, Gottfried v. Mädchenbüste . 19
Scheibe, Richard. Kind mit Taube . . 24
Schramm-Ravensburg, Friedrich Schutzmantelmadonna . . . . . geg. 185
— — Teilansicht der Ravensburger Madonna 185
Schülein, J. W. Auf dem See 381
Schwalbach, Karl. Mutter und Mädchen 378
Schwarzer, Max. Bayerische Landschaft 371
Schwimbeck, Fritz. Aus »Fieber« (Radierung) 130
— — Aus Meyrinck »Das grüne Gesicht« 131
— — „ »Phantasien über e. altes Haus« 131
— — „ »Werden-Vergehen«: Schiwa . 132
— — „ »Werden-Vergehen«: Das Opfer 133
— — „ Strindberg »Advent« 134
— — „ Meyrinck »Der Golem« . . . 135
— — „ Meyrinck »Das grüne Gesicht« 135
— — Beschwörung (Federzeichnung) . . 136
Signorelli. Szenen aus Dantes »Göttliche Komödie« 54, 55
Solana, G. J. Kantabrischer Hafen . . 300
— — Prozession 301
— — Straßenszene 302
— — Kreuzigung 303
Stoss, Veit. Leuchterengel 310
Sutter, Hans. Selbstbildnis 274
— — Innenraum mit Herrenbildnis . . . 275
— — Schachpartie 276
— — Kinderbildnis . . . . geg. 277
— — Lesendes Mädchen u. Bernhardiner 277
— — Kinderspielplatz in Bonn 278
— — Hofgarten mit Universität Bonn . 279
— — Damenbildnis 280
— — Stilleben mit Hund 281
Syrlin, Jörg. Selbstbildnis 189

Torre, Romero de. Dame mit Schleier 306

Unbekannter Meister. Ulmischer Meister: Sebastian 186
— — Occo-Epitaph 188
— — Auffindung des Kreuzes 193
— — Marter des Hl. Mauritius 194
— — Martinus und der Bettler 195
— — Anbetung der Könige 196
— — S. Gereon und Katharina von Siena geg. 196
— — Das Urteil Salomos 197
— — Marientod 198
— — Schnitzaltar aus Talheim 199
— — Gruppe aus einer Beweinung . . 200
— — St. Johannes der Täufer 316
— — Büste einer Heiligen 317
— — Mutter Gottes 318, 322, 323
— — Heiliger Bischof 319
— — Altarschrein mit der Verlobung der hl. Katharina 320
— — Die Krönung Marias 321
— — Mutter Anna selbdritt 324
— — Trauernde Maria 325
— — Verkündigungsengel 326
— — Engel 328

Vazquez, Carlos. Werbung 304

Weisgerber, Albert. Vorstadt 22
Wirsing, Heinr. Porträtbüste M. R. . . 379
Witz, Konrad. Verkündigung . . geg. 312

Zubiaurre, Ramon de. Kartenspielerinnen 309
Zubiaurre, Valentin de. Das Fest der Madonna 299
— — Feierabend 308

Alte Pinakothek,
München

LUKAS CRANACH D. Ä. ◘ KARDINAL ALBRECHT VON BRANDENBURG VOR DEM GEKREUZIGTEN KNIEND

LUKAS CRANACH

Von den deutschen Malern, die um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert schufen, ist Lukas Cranach vielleicht der volkstümlichste. Und dennoch ist Persönlichkeit und Werk vieldeutig und umstritten und gerade heute jeglichem, auch dem schärfsten Urteil preisgegeben.

Man wertet Dürer als den deutschen Meister, obschon man freilich weit mehr sein reifes, auf den Kanon klassischer Schönheit hinzielendes Werk denn die wundervollen Schöpfungen seiner „gotischen" Jugend, die Aquarelle, die Apokalypse und die Große Passion kennt. Man rühmt Holbein als Meister des Bildnisses und Maler der Renaissance, ohne daß man immer um seine Stelle im Raum der nordischen abendländischen Geistigkeit wüßte, die darin ihren Grund hat, daß er der gotisch-barocken die klare und in sich ruhende Bildform, der religiösen Metaphysik des Mittelalters, die Rembrandt dann wieder aufnahm, die Eindeutigkeit eines durchaus diesseitig gegründeten Weltbildes entgegenstellte. Auch Grünewalds von Überschwang und Inbrunst erfüllte Gestalt, die die Welle einer zeitgenössischen Künstlerbewegung, die ihr eigenes Streben dem seinen verwandt glaubte, zu uns trug, wächst eindeutig und stark aus dem Boden der Zeit *).

Was aber bedeutete Cranach den Menschen jener Zeiten und was kann er uns sein?

Mit seinem Namen wird die Erinnerung an die Zeit und die führenden Männer der Reformation, deren Bild er immer wieder malte und schnitt, lebendig; und daneben taucht die kaum übersehbare Schar jener feinen und schlanken, mit dünnen Schleiern oder gar nicht bekleideten Schönen auf, — gleichgültig, ob sie Lukrezia, Venus, Eva heißen, — die er in vielfachen Verwandlungen wieder und wieder gemalt hat.

In diesem Umkreis bewegt sich die Vorstellung, die die Zeitgenossen und die Jahrhunderte von der Kunst des Lukas Cranach mit sich tragen. In unsern Tagen hat man den „jungen Cranach" entdeckt, der ganz andere Dinge geschaffen hat: leidenschaftliche Kreuzigungen, harte erregte Holzschnitte und sehr sensible naturinnige Zeichnungen.

*) Die geistige Situation bei der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, in manchem vielleicht heutigen Bewegungen verwandt, kann hier nur ganz ungefähr angedeutet werden. Ich muß mich auf meine Bücher: „Holbein", „Der junge Dürer", „Die primitiven Holzschnitte" berufen.

Man darf nicht übersehen, daß sein Leben einen Raum von mehr denn achtzig Jahren umspannt. Er wurde 1472 geboren und starb 1553. Da er 1505 als Hofmaler in kursächsische Dienste trat, feierte man in Wittenberg noch die römisch-katholische Messe; und zwei Jahrzehnte später war Luthers Lehre dort allen geläufig. In den Jahren seiner Jugend geschehen in spätgotischen Domen, Bildern und Skulpturen die letzten brennenden Wunder des ausgehenden Mittelalters; und acht Jahre, bevor er starb, eröffnete die Kirche das Tridentiner Konzil, von dem die gewaltige Bewegung der Gegenreformation ausging. Die Kriege Karl V. mit Frankreich, die Bauernaufstände, der schmalkaldische Bürgerkrieg tobten, Martin Luthers und des Rotterdamer Erasmus Arbeit wühlten den halben Erdkreis auf, im Norden schufen (um nur diese zu nennen) Grünewald, Holbein, Dürer, im Süden wölbte Michelangelo die Kuppel von St. Peter und zerbrach in fanatischem Ringen die klassische Form.

Derweilen saß Cranach, der Hofmaler, in Wittenberg, malte, von einer wohlorganisierten Werkstatt unterstützt, in unabsehbaren Reihen Altarbilder, Bildnisse und pikante Nuditäten; besaß etliche Häuser, eine in Massen produzierende Druckerei, eine Apotheke, eine Frau und ein Rudel pausbäckiger Kinder, die teilweise im väterlichen Betrieb mitarbeiteten.

Er bekannte sich zum Luthertum, aber doch wohl, weil das unter dem Schutze seines evangelischen Landesherrn ohne Gefahr und für sein weiteres Fortkommen förderlich war — im übrigen verkaufte er ebensogern an die Päpstlichen, etwa den heftigsten Feind Luthers, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, wie an die Lutherischen, und nahm geschmeichelt das Lob des erbittertsten Gegners seines Landesherrn, Karl V., entgegen.

Die großen Geister der Zeit verzehrten sich im Dienst der Idee, an die sie glaubten, mochte sie Luther, Katholizismus, Humanismus heißen, aber Cranach ließ sich von den Bequemlichkeiten, Launen und Vorteilen einer Stunde treiben.

Der schwankenden Gesinnung verbindet sich eine Begabung von ungewöhnlicher Art und Breite.

Gerade aus den Bildern der Jugend bricht ein echter Strom jener leidenschaftlicher Pathetik, die im Isenheimer Altar einen unver-

Pinakothek, München

LUKAS CRANACH
▫ KREUZIGUNG ▫

Breslau, Dom

▫ LUKAS CRANACH ▫
MARIA MIT DEM KINDE

Darmstadt, Gemäldegalerie

LUKAS CRANACH ▫ KARDINAL ALBRECHT VON BRANDENBURG ALS HEILIGER HIERONYMUS

*Berlin, Kaiser-
Friedrich-Museum*

LUKAS CRANACH ◻ KARDINAL ALBRECHT VON
BRANDENBURG ALS HEILIGER HIERONYMUS

Frankfurt, Städelsches Institut

LUKAS CRANACH
VENUS

LUKAS CRANACH QUELLNYMPHE

Leipzig, Museum

gleichlichen Ausdruck fand. Die kühne, ganz atektonische Komposition, das aufgewühlte Kolorit, die schmerzliche Ergriffenheit der Gebärde fand in der früheren Münchner Kreuzigung eine so starke Prägung, daß man zeitweilig geneigt war, dieses Bild dem Grünewald zuzuschreiben. Und zugleich findet sich hier in der Landschaft des Hintergrundes jene im Blauen verschwimmende, zarte, romantische Stimmung, die Altdorfer und den Meistern des Donaukreises vornehmlich eignete.

Die innige Idylle, die hier bewegt, fand dann in dem Berliner Bild der „Ruhe auf der Flucht" einen innigen Ausdruck. Sie breitet sich aus in zarten, flüchtig gewobenen Zeichnungen und lebhaft erregten, freilich mehr anekdotischen denn dramatischen Holzschnitten.

Die gefällige Geschmacklichkeit gerade dieser Holzschnitte, die einer mehr in die Breite denn in die Tiefe wirkenden höfischen Kultur entgegenkam, bestimmt Cranachs Werk seit seiner Übersiedlung nach Wittenberg. Seine starke Begabung verleugnet sich auch in seinen späteren Arbeiten, soweit sie eigenhändig sind, nicht. Es gibt Bilder, die von einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit den Formgedanken der italienischen Renaissance Zeugnis ablegen; so jene breite, feierliche Kreuzigung mit dem knienden Kardinal Albrecht von Brandenburg, wo die breite epische Masse des tiefen Rot im Gewand wunderbar gegen das dunkle Grün der Landschaft und das schwere Violett des Himmels stehen. Seine Phantasie, die mit Wäldern, Satyrn und den Tieren des Paradieses spielte, ermattet nie völlig. Und in manchem jener köstlichen elfenbeinernen Frauenfigürchen der späten Jahre mischen sich köstlich die goldschmiedhaft spröden Linien der Spätgotik mit dem zarten Charme des Rokoko.

* * *

Die Atmosphäre höfischer Ideale, in der er lebte und die Nachgiebigkeit des eigenen Naturells brachten ihn dazu, die köstlichen Eingebungen seiner Phantasie betriebsmäßig zu verwerten. Aus dem Einfall wurde Manier, seine Begabung ein Unternehmen, die nicht geringen Formgedanken versickerten in einer sehr bürgerlichen Kleinwelt. Sein Publikum, dem er Genüge tat, wollte es so und pries ihn darum. Hätte ihm ein gnädiges Schicksal nur die Lebensjahre eines Grünewald oder Dürer zugemessen, so gewann unzweifelhaft auch die Erinnerung an ihn ein heroisches Relief.

So wirkt seine Gestalt als Zeichen einer Zeit, deren Kultur und Formkraft sich erschöpft hatte. Lag es daran, daß das schöpferische Ingenium Deutschlands so gänzlich

Wien, Gemäldegalerie

LUKAS CRANACH
DIE HIRSCHJAGD. TEILSTÜCK

8

LUKAS CRANACH — **DAS PARADIES**

Wien, Hofmuseum

LUKAS CRANACH

DAS PARADIES (TEILSTÜCK)

LUKAS CRANACH ▫ BIRKHÜHNER ▫
DECKFARBENMALEREI
Dresden, Kupferstichkabinett

LUKAS CRANACH WILDSCHWEIN (ZEICHNUNG)
Dresden, Kupferstichkabinett

LUKAS CRANACH — DR. SCHEURING

Brüssel, Museum

in die religiöse Bewegung ausgeströmt war oder waren nach der Loslösung von der mittelalterlichen Welt die neuen Ideale noch nicht stark genug, um ein neues Werk zu erzeugen?

Werk und Persönlichkeit dieses Künstlers könnte auch denen, die heute leben und von vielfachen Zwiespalten und Versuchungen zerrissen schaffen, ein nachdenkliches Beispiel sein.

Kurt Pfister

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der Humor schwebt über den Tiefen des Menschen wie der Geist Gottes über den Wassern am Schöpfungsmorgen. Wer Ohren hat zu hören, mag in seinem Wehen den Flügelschlag des schöpferischen Genius vernehmen. Feuerbach

Das ist ein Kennzeichen großer Kunst: Sie offenbart ihre große Gewalt vom ersten Augenblick an. Ein Geheimnis fesselt uns gleich an sie. Das ist ihre Macht. Ohne dieses Geheimnis ist das Kunstwerk wertlos. Ohne das Unergründliche würde die Kunst nicht bestehen. Steinhausen

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

LUKAS CRANACH ▫ DER JUNGBRUNNEN
(TEILSTÜCK DER LINKEN HÄLFTE)

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

LUKAS CRANACH ▫ DER JUNGBRUNNEN
(TEILSTÜCK DER RECHTEN HÄLFTE)

LUKAS CRANACH

BUSSE DES JOHANN CHRYSOSTOMUS (KUPFERSTICH)

LUKAS CRANACH

RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN (HOLZSCHNITT)

Berlin, Kupferstichkabinett

▫ LUKAS CRANACH ▫
LIEBESPAAR (ZEICHNUNG)

Ausstellung
Potsdamer Kunstsommer 1921

KARL BLECHEN
VILLA D'ESTE

O. GULBRANSSON PLAKAT DER AUSSTELLUNG „POTSDAMER KUNSTSOMMER“

„POTSDAMER KUNSTSOMMER“

So nennt sich eine Ausstellung von Bildern und Plastiken, die von dem Orangeriegebäude im Park von Sanssouci Besitz ergriffen hat. In der Tat, der Name ist nicht übel gewählt. Faßt er doch all die Freuden zusammen, die Natur und Kunst, Geist und Phantasie schon bisher im Potsdamer Rokoko in flirtender Sonne zu spenden wußten. Und nun ist plötzlich die Kunst der Gegenwart hinzugekommen. Auch dieses, wie alle Kunstunternehmungen der Fürsten früher, nicht von unten auf dem mageren Boden der Mark gewachsen, sondern mit Kühnheit als Kolonie eingepflanzt. Wer wird aber diese reife sommerliche Frucht pflegen und samenkräftig nützen? Wir können dem frischen Unternehmungsgeist des Oberbürgermeisters Rauscher, dem die Veranstaltung zu danken ist, nur die Energie der Hohenzollernfürsten wünschen, damit die Blüte allsommerlich so schön aufgehe wie diesmal. Auf den Kunstverein in Potsdam, der mit unterzeichnet, wird nicht viel Pflege dabei entfallen können.

Hätte er früher schon einmal organisatorisch weiter ausgegriffen, hinüber über Vortrag und Lokalkünstchen, so hätte ja vielleicht sogar ein „Potsdamer Kunstfrühling" entstehen können, der festere Wurzel gefaßt und sorgloseres Gedeihen versprochen hätte. So wird wohl auch das nächste Mal sich die Umsichtigkeit des Oberbürgermeisters nach geschickten Ökonomen umtun müssen, wie sie diesmal in den Personen des Kunsthändlers Ferdinand Möller und des Maler-Schriftstellers Erich Hancke gefunden wurden.

Doch wie auch die Zukunft dieser Importpflanze sich gestalten mag, der Potsdamer Kunstsommer wird als etwas in der Erinnerung weiterleben, das von der Morgenluft eines Ereignisses einen Hauch verspürt hat. Dieser Potsdamer Kunstsommer konnte, ja sollte vielmehr entscheidend in das Berliner Kunstleben — und weiter hinaus — eingreifen. Diese Ausstellung ist gut „fritzisch" regiert. Ein aufgeklärter Despotismus herrscht hier. Geist und Talent Erich Hanckes haben hier als Jury gewaltet und eine gewisse Einheit geschaffen, wie einst der Genius Max Liebermanns zehn Jahre lang die Sezessionsausstellungen in Berlin „regiert" hat. Ein „Kenner" wie Hancke konnte aber nur hierzu gewählt werden, nur jemand, der Umsicht und Übersicht hat. Würde nicht auf gleicher, vielleicht etwas erweiterter Basis, zu der sich in Potsdam diesmal schon die frische Kraft des Kunsthändlers Möller fand, auf diese Weise der Berliner Kunstausstellungspolitik in ihrem dissoluten Parlamentarismus Macht und Einheit gegeben werden, ohne daß „haberemus papam". Auch die geschickte Herrichtung der beiden langen Hallen mit nicht zu tief einschneidenden Kojen, die den Raum und das Gefühl des Zusammenhangs nicht beeinträchtigen, der neutrale Ton des Rupfen, das fein gedämpfte Licht können Anregung geben.

Ein schwacher retrospektiver Auftakt leitet die Ausstellung ein. Einen guten Thoma, einen guten Leibl, Trübner, Krüger, Blechen, meist bekannt, nimmt man dankbar hin, ohne sich mit ihnen besonders zu beschäftigen. Nur ein Bild muß — es fordert in dieser Umgebung dazu heraus — besonders erwähnt werden. Wie einen Ehrenpräsidenten hat man „Friedrich mit den Seinen beim Überfall bei Hochkirch" von Menzel in der Mitte aufmarschieren lassen. Es ist das größte der Friedrichsbilder, dem inneren und äußeren Ausmaß nach. Sechs Jahre währt die Arbeit und 1856 ist sie fertig. Die Wertung des Illustrators Menzel ist abgeschlossen. Sie ist im Jahrhundert einzig. Die Wertung des Malers Menzel hat noch nicht dieses historische Gleichgewicht erreicht. Rein künstlerisch ist das Bild das Endergebnis einer malerischen Anschauung, die sich an den Nachteffekten holländischer Bilder von Rembrandt bis zu Schalcken, die ihn schon auf seinen frühen Dresdener Reisen interessieren, gebildet hat. Mit einem gewaltigen Repertoire von Hell und Dunkel bewältigt er die großen Massen des Hinter- und Mittelgrundes. Eine Leistung, die an Rembrandts Nachtwache anklingt. Man ist restlos diesem Pathos seiner Phantasie hingegeben. Da verliert er plötzlich bei der Hauptperson, Friedrich auf dem Schimmel, den Maßstab, d. h. er zeichnet plötzlich und malt nicht mehr; er betont falsch. Das Pathos wendet sich dem Gegenstand und nicht dem malerischen Anteil am Ganzen zu. Die Gestaltung, die Erfindung selber noch höchst grandios. Und dann der Vordergrund. Studie auf Studie findet Verwendung. Er balgt sich förmlich mit diesen heraufkriechenden Gestalten herum. Zeichenstudien werden malerisch vergrößert. Der Pinsel speit nur so um sich. Allein die Tiefen bleiben stumpf, die Lichter unbewegt. Im Hinter- und Mittelgrund lebt noch die malerische Synthese, die dieselben Nachtgefechte der kleinen Holzschnitte aus dem Kuglerbuch so dämonisch zu machen gewußt hat. Im Vordergrund will Menzel etwas erzwingen. Ungeheuer ist die Malenergie, die er auf diesen Teil verwendet hat. Immerwieder hat er abschwächende, einbindende Mitteltöne über die großen Gestalten ausgebreitet hineingeheimnist, um sie in das Bild hineinzubekommen; immerwieder gekratzt, geschabt. Er hat es noch bewältigt, aber die Freiheit des Genius dabei eingebüßt (Abb. Septemberheft 1914). Beim nächsten großen Friedrichsbild, der Ansprache an die Generale vor Leuthen, wiederholte sich das Drama. Da ließ er den Vordergrund unvollendet.

Die gute Verteilung der Kojen an Liebermann, Corinth, Slevogt, Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff, klärt das vergleichende Urteil. Von Liebermann gibt es eine große Überraschung in einem bisher unbekannten Bilde, das bis jetzt in Belgien sich befand. Es ist ein Gegenstück zu dem 1876 gemalten Geschwisterpaar, stellt dieselben Kinder dar und gehört demselben Jahre an. Schwarz, silbergrau und wenig braun; eine verfeinerte Munkacsypalette. Dann aber eine Kraft in der Wahrheit des Momentes, eine eminente Stoßkraft der Form, die von der Größe Courbets sind. Ein Damenporträt aus letzter Zeit steht dagegen. Eins ist geblieben, das schönste Erbe der Berliner Tradition, die unbestechliche Wahrheit für den Moment der

*Ausstellung Potsdamer Kunstsommer —
Besitz der Akademie der Künste, Berlin*

GOTTFRIED VON SCHADOW †
MÄDCHENBÜSTE

Ausstellung
Potsdamer Kunstsommer

HANS VON MARÉES †
BILDNIS DR. FIEDLER

Ausstellung
Potsdamer Kunstsommer

FRANZ KRÜGER †
IM PFERDESTALL

ALBERT WEISGERBER † VORSTADT

Erscheinung. Es ist nicht komponiert und dennoch Bild.

Besonderes Interesse erregt das Corinthkabinett. Ohne Frage, er war gegenüber Liebermann und Slevogt in der Wertung ein wenig vernachlässigt worden. Er stieß oft ab. In der Tat ist er als Künstler bei weitem nicht so ausgeglichen wie Liebermann und Slevogt. Es schien, als ob er öfter sich selbst verneinen wollte. Mit jähem Ruck trennte er sich von gesicherten Werten, stürzte sich mit bestialischer Wildheit und oft grellem Ungeschmack in Probleme und löste Komposition und Farbe auf. Kam er dann zurück, war dennoch etwas gewonnen. Diesen Gewinn aus seinen Extratouren hat man übersehen. Gegenüber Liebermann und Slevogt trägt seine Natur leichter und ungrüblerischer das konventionell akademische Erbe. Dies ist sicher ein Wesenszug seiner Natur, die dennoch revolutionäre Spannungen kennt, wie die anderen beiden Berliner Weggenossen sie nie gekannt haben. Man kann nicht sagen, daß in diesen grellen Seitensprüngen eine heftig aufstoßende Problemsucht sich Ziele setzt; nein, es bleibt nur der Eindruck eines heftigen Lebensdranges; den der Mensch gegen den Künstler aufbringt. Vergleicht man den großen liegenden weiblichen Akt mit dem Interieur, in dem die Morgentoilette stattfindet, hat man zwei gute, vortrefflich ausgeglichene Bilder, die aber sicher getrennt sind durch Corinths, die wie absichtliche Verleugnungen seiner selbst aussehen würden. Die akademische Kühle der Erfindung ist oft peinlich, aber die Dringlichkeit seines Vortrags, die Leidenschaftlichkeit, mit der alles auf eine letzte Vitalität gebracht wird, die Souveränität seiner Pinselführung, sind grandios. Hier ist Slevogt willensschwacher. Leichter formt sich in diesem heiteren Talent Phantasie und Bild. Er hat Geist, Witz, Laune, nicht nur in der Erfindung, sondern auch im Vortrag. Corinth

MAX LIEBERMANN SPIELENDE KINDER

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer — Besitz der Kunsthandlung Nicolai, Berlin, Viktoriastraße

RICHARD SCHEIBE KIND MIT TAUBE

kennt nur den einen steilen Weg: bewältigen, die Massen unterkriegen, Slevogt dagegen beobachtet, studiert und trägt dann geschmackvoll, oft elegant vor. Sein Selbstbildnis vor der Staffelei mit der Judith ist hierfür gutes Beispiel; sein Simson an der Säule bestes Beispiel für die Beweglichkeit und Intensität seiner Phantasie, Form und Ausdruck, Handlung und Milieu in einen suggestiven Moment aufgehen zu lassen.

Von jener Gruppe, die als Nachfahren des Impressionismus, von Pascin, Levy, Purrmann, Degener, Rösler, Weißgerber usw. bis zu Hofer reichen, ist überall gute Qualität zu sehen. Ihre Eigenarten sind bekannt, liegen fest und haben ihr Recht. Am schwersten fällt es Carl Hofer sich zu konzentrieren. Seine große Geschicklichkeit, seine leichte Anpassungsfähigkeit, seine dekorative Note haben ihn den Weg über Marées, Cézanne zu Schmidt-Rottluff finden lassen. Der Trommler, den man in das Kabinett des rigorosesten Expressionisten, zu Schmidt-Rottluff gehängt hat, könnte auf den ersten Blick mit jenem verwechselt werden. Allein es bleibt doch nur ein geistvoller dekorativer Witz, wie Farbe und Fläche Bewegung und Raum zustande bringen.

Ein ganzes Kabinett ist Max Pechstein gegeben. Von seinen Kollegen aus der „Brücke" war er einst der Reifste, der, welcher seinen Stil am schnellsten gefunden hatte. Da drohte er sich gemächlich auf sich selbst auszuruhen und schwang frohgemut seine Farbflächen dekorativ über die Bildflächen, bis sie zu Wanddekorationen herabzusinken drohten. Er scheint sich noch rechtzeitig besonnen zu haben und Festigkeit an Stelle von leerer Großheit haben treten lassen. Sein eminentes Talent, dessen herausfordernde Kühnheit dem Corinths ähnlich ist, wirft oft die künstlerische Gesinnung leicht beiseite. In letzten Arbeiten, von denen auch hier einiges neben früheren Arbeiten, darunter ein köstliches Stilleben zu finden ist, beginnt eine höhere Einsicht wieder die Werte in Ausdruck und Komposition energischer zu prüfen. Hier könnte die Art Erich Heckels für ihn anregend werden. Für sie alle bedeutete der schnelle Aufstieg in der Wertung, bei der ein eilfertiger Handel besonderen Anteil hatte, eine große Gefahr. Ihre Eigenart wurde zu einem leichtfaßlichen Reklameschild umgemünzt. Heckel war einer der ersten, dann Kirchner, die fühlten, daß das innere Reifen anfing zu leiden. Heckels leicht asketisch grübelnde Art, die auch auf dieser Ausstellung in dem Mädchenbild so sympathisch sich ausspricht, wollte wirkliche Expressionen geben, die den Reiz und die Stärke von Selbstbekenntnissen besitzen. In seinen Landschaften, besonders dem stillen Wasser im Grünen, geht Raum und Farbe in tiefen, selig ruhenden Klängen zusammen. Gegenüber der weitausgreifenden Note

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

GEORG KOLBE ▫
AUFERSTEHUNG

Pechsteins wirkt er rührend bescheiden. Unter den Künstlern der ehemaligen „Brücke“ ist er der, welcher am stärksten an sich arbeitet. Es glüht still in ihm, ein religiöser Zug geht durch seine Natur. Leidenschaftlicher glüht die neue Seele in Schmidt-Rottluff. Er ereifert sich und wird fanatisch im Haß gegen die Form. Seine Stilkunst wird ohne Zweifel von einem starken Willen getragen, den Gedanken auf seine Form zu bringen. Er kennt den Schauer des zweiten Gesichtes der Dinge, kennt die Gestalten seiner russischen Erlebnisse und bannt sie in Häuser, in Wege, in Bäume, die trauern oder laut schreien, die wie gebannt in der Einsamkeit liegen oder Menschennähe sehnsüchtig suchen. Aber mit Pechstein teilt er, zwar von anderer Seite her, die schnell wirkende dekorative Note. Er will künden, will überzeugen und die Form gerät arg in die Nähe der Formel.

In der Plastik begegnet man bei Gaul, Kolbe, Barlach viel guten Bekannten. Ein letzter Blick gehört aber einer weiblichen Büste von Schadow. Ihre keusche Schönheit in den wundervoll knapp geführten Linien, den leicht gespannten Flächen, ist Stil von reinster Melodie. Wenn die Schriftsteller früherer Jahrhunderte die höchste Qualität eines Kunstwerkes zum Ausdruck bringen wollten, sagten sie nach Aufzählung aller Trefflichkeiten „und doch wisse man nicht zu sagen, wie es gemacht ist“. Vor dieser Büste fällt einem dieses „ignorabimus“ der großen Kunst ein.

W. Kurth

AUGUST GAUL — KÄUZCHEN

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

ÜBER DAS GENERELLE UND INDIVIDUELLE IN DER KUNST

Von Adolf von Hildebrand †

Wenn wir in der bildenden Kunst von ihrem Spezialgebiet, nämlich von der Gestaltung der Erscheinung als rein optischem Problem, absehen und die Natur in ihren Lebensformen und Lebensäußerungen als Wirklichkeit in Betracht ziehen, so ist eine der interessantesten Fragen das Verhältnis des Individuellen zum Generellen.

Ich meine hier selbstverständlich nicht das Individuelle des Künstlers, sondern das des dargestellten Objektes. Am schärfsten tritt uns diese Frage entgegen, wenn wir das Verhältnis des Künstlers zur Natur nach den zwei verschiedenen Seiten verfolgen, die sich von selbst ergeben, dem Darstellen nach der Natur wie beim Porträt und dem freien Schaffen aus der Vorstellung.

Geht die künstlerische Darstellung wie beim Porträt von einer gegebenen Erscheinung aus, so entsteht nur dann ein lebendiges Bild, wenn das Individuelle auch als Lebensausdruck des Generellen verstanden und gegeben ist. Wir müssen den Eindruck bekommen, daß sich z. B. bei einem Kopf der Augapfel drehen, der Mund sich öffnen, die Kinnladen sich bewegen können. Denn es ist klar, daß alles, was wir als Lebensäußerung empfinden, durch den generellen Apparat (Stoff und Organismus mit seinen Lebensfunktionen) entsteht und daß das sogenannte Individuelle nur in den verschiedenen Formverhältnissen und im Vorwiegen bestimmter genereller Eigenschaften liegt. Soweit wir eine gegebene Wirklichkeit als Ausdruck des Generellen erfassen, wird sie uns verständlich und zu einer lebendigen Wahrheit, insofern sie aber von außerhalb liegenden und nicht erkennbaren Ursachen abhängt, müssen wir sie als einfaches Faktum hinnehmen. Es besteht z. B. bei einem Kopf mit spitzer Nase und langem Kinn zwischen den beiden Formen kein sich bedingender Zusammenhang. Eventuell aber ein künstlerischer, als gegebener Augeneindruck, von dem ich ja hier absehen will, dessen Stellung aber hierbei klar wird. Jede Zusammenstellung von Formverhältnissen ist in der Natur möglich, sobald sie organisch lebensfähig ist. Mit dieser Möglichkeit ist der unendliche Reichtum der Naturerscheinung gegeben, die Fülle der Manifestationen des Wirklichen. Wir können also dem Naturgebilde ein doppeltes Interesse entgegenbringen, insofern es uns als Verkörperung des Generellen eine allgemeine Wahrheit, das ist Leben ausdrückt und insofern es uns als Sonderfall des Wirklichen um ein neues Bild des Lebendigen bereichert. Wir können diese zwei Interessen sehr wohl trennen und die Begabung des Künstlers je nach dem Vorwiegen des einen oder anderen unterscheiden. Das heißt, der eine sucht in der Natur nach dem ständigen Ausdruck des Generellen, der andere freut sich an dem Charakter der Verschiedenheiten.

Der Sinn für das Leben und für das Lebendige ist zweierlei. Für ein gutes Porträt sind beide Interessen unerläßlich. Denn wenn auch künstlerisch die Lebensstärke an sich, wie sie allein durch das Generelle zustande kommt, ausschlaggebend ist, so ist doch das Interesse am Sonderfall und an der Ähnlichkeit der Ausgangspunkt für das Porträt und es verlangt das volle Aufgehen im tatsächlich Gegebenen.

Da die bildende Kunst die Natur nur als Erscheinung eines bestimmten Moments und Zustandes geben kann, als ein einmaliges Situationsgebilde, so muß der Künstler einen Einzelfall des Individuellen wählen, z. B. einen Kopf in der oder der Bewegung. Damit tritt er schon aus dem engen Rahmen des einfach Gegebenen, denn die Wahl ist ein freier, geistiger Akt gegenüber der Wirklichkeit und setzt voraus, daß wir in unserer Vorstellung zu einer Überzeugung über die Wirklichkeit gelangt sind. Alle Beobachtung schließt ja überhaupt ein stetes Einreihen und Einordnen in unsere Erfahrung ein, ist ein Akt der Assimilierung, wobei der frische Eindruck und die bisherigen Erfahrungen zusammenstoßen.

Das Gelingen der Darstellung hängt davon ab, ob eine Einigung beider zustande kommt oder nicht. Die Vorstellungen, die dabei mitsprechen, gelten jedoch nicht dem Tatbestand der Natur allein, sondern auch der künstlerischen Erscheinung und dem optischem Problem und gehören deshalb nicht mehr in den Rahmen dieser Untersuchung.

Diesen Aufsatz schrieb Hildebrand um 1912, kam aber nicht dazu, ihn ganz bis zu seiner Zufriedenheit zu vollenden; darum blieb er unveröffentlicht, obwohl dem Meister viel an dieser Schrift gelegen war. Es sollte auch noch einiges hinzukommen; die Ausführungen sind daher als Fragment zu betrachten.

So gut wie den Menschen kann man natürlich alles in der Natur porträtieren und das Bezeichnende dieses Verhältnisses zur Natur ist, daß dabei das Individuelle stets als ein von außen direkt Gegebenes, nicht als ein rein aus innerer Konsequenz Entwickeltes, erfaßt wird. Es tritt dabei die gegebene Natur immer als ein mitschaffender Faktor auf und stellt dem Künstler reichere oder ärmere Ausdrucksmittel zur Verfügung, weshalb die Wahl der Natur von großem künstlerischem Einfluß auf das Kunstwerk sein wird.

In anderer Beziehung zur Natur steht das freie Schaffen. Die Vorstellungskraft befähigt uns, unsere Wahrnehmungen und Augenerlebnisse wie in einem Behälter aufzubewahren, worin sie weiterleben und sich unbewußt umwandeln, indem das uns Eindrucksvolle an ihnen sich weiter entwickelt, das unwesentliche verkümmert. In dieser Umwandlung lebt eine produktive Kraft und in ihr bekundet sich schon die Art der Gesichtspunkte, die bei dem betreffenden Künstler maßgebend sind. Aus dieser Fülle der Einzeleindrücke, die uns nur teilweise ins Bewußtsein treten, kann aus irgendwelchem Anlaß durch einen Kristallisationsprozeß eine sprechendeKonstellation zusammenschießen, in derselben Weise, wie uns blitzartig ein Gedanke kommt. Solche Vorstellungskonstellationen treten als Vision auf. Es ist ein von innen entstandenes noch nicht übersehbares, selbständiges Naturprodukt, was uns da überkommt. Es gleicht einem Teppichmuster aus unendlich vielen Fäden gewoben, die als Beziehungen zwischen Einzeleindrücken unbewußt vorhanden waren und die nun in eine bestimmte Ordnung getreten sind. Je naturgemäßer sich die Fäden geordnet und zum Motiv geeinigt haben, desto gesünder und lebensfähiger wird dieses sein. Mit dem Bedürfnis, diese Fäden nach allen Seiten hin weiter zu verfolgen und ans Tageslicht zu bringen, wird solch ein Motiv dann zum Ausgangspunkt der bewußten künstlerischen Arbeit. Außerdem steht aber solch Motiv in einem natürlichen innerlichen Zusammenhang zu der Gesamtheit der Empfindungs- und Vorstellungswelt des Künstlers. Denn es ist ihr Naturprodukt und hängt mit tausend Fäden mit ihr zusammen als Teil eines Ganzen. Als solches wird es auch im Kunstwerk empfunden mit all seinen Wurzeln und unsichtbaren Verzweigungen bis in den Untergrund der unbewußten seelischen Zusammenhänge. Als Sammel- und Knotenpunkt von Lebenseindrücken enthält es sowohl eine Einheit als auch eine individualisierende Kraft, denn es ist selber ein individuelles Produkt gegenüber dem Ganzen unserer Vorstellungen.

Nehmen wir z. B. die Vorstellung eines rennenden Menschen, d. h. eine bestimmte Körperhaltung, welche das Rennen ausspricht. Da das Rennen nicht nur durch die Stellung, sondern auch durch das sichtbare Spiel der beweglichen Muskeln sich ausdrückt, so ist ein dicker und alter Körper von selbst ausgeschlossen. Der Vorwurf verlangt einen schlanken Wuchs, womit schon eine individuelle Eigenschaft gegeben ist, aus dem Bedürfnis, die generelle Funktion zu verdeutlichen, spezialisiert sich Glied für Glied in der Vorstellung als Ausdruck des organisch notwendigen Zusammenhangs der Bewegung. Um diese noch augenfälliger zu machen, fliegt vielleicht das Haar im Winde; Ausdruck der Hast und Eile gibt dem Gesicht seine Form und so nimmt die Figur durch das Motiv des Rennens einen speziellen Charakter an, bei dem alles hervorgehoben ist, was die Bewegung verdeutlicht. Ist es gelungen, dieses Leben der Figur überzeugend zu gestalten, so glauben wir an die Figur, der Körper lebt, mit ihm ein Individuelles, ohne daß die Vorstellung eines bestimmten Individuums dabei mitgespielt hat. Wie weit die Spezialisierung oder Individualisierung Bedürfnis ist, hängt von der geistigen Atmosphäre ab, aus der der Vorwurf stammt. Ob dieser mehr einer elementaren Welt angehört, oder mehr einer genrehaften, zufälligen, wird seine Art bestimmen. Auf diese Weise entsteht eine Art Individuelles, dessen Elemente stets mit der konsequenten Weiterentwicklung oder Realisierung des Vorwurfs entstanden sind, nicht aber aus direkten äußeren Tatsachen wie beim Porträt. Es besteht also ein innerer, durchweg notwendiger Zusammenhang zwischen der Gesamtvorstellung und der Einzelvorstellung. Ein homogenes Vorstellungsmaterial, welches die größte Bestimmtheit erlangen kann, ohne jemals aus dem Bereich der inneren Vorstellungswelt herauszutreten und sich als Porträt an eine einzelne bestimmte Wirklichkeit zu halten oder davon auszugehen.

Wie verschieden solcher Vorwurf auch ohne verschiedenen Körpertypus individualisiert, wird sehr gut durch folgende Tatsache erhellt. Ich hatte einen gut gebauten jungen Mann als Modell. Wenn ich ihn in die Stellung des Theseus von Phidias brachte, so sah er aus, als hätte er dazu Modell gestanden. Dasselbe war aber auch der Fall, wenn er die Stellung des Sklaven von Michelangelo annahm. Auch da kam alles genau so heraus wie in der Statue. Das zeigt also, daß das, was zu so ganz verschiedenen individuellen Resultaten führt, nicht die Verschiedenheit zweier Modelle zu sein braucht, sondern die Verschiedenheit des Vorwurfs ist, und der Stellung, welche ganz verschiedene

Ausstellung
Potsdamer Kunstsommer

HUGO LEDERER
RUHENDES WEIB

Ausdrücke des organischen Lebens sichtbar macht. Hierin, in der Verschiedenheit des Motivs, liegt das Bezeichnende für Phidias und Michelangelo, während das Verständnis und das Herausholen des organischen Lebens bei beiden dasselbe ist.

Es kann aber eine gegebene Stellung eines Modells auch als Vorwurf angesehen werden, falls sie sich dazu eignet und dazu anregt. Alsdann gewinnt die Porträtdarstellung an künstlerischem Umfang wie beim freien Schaffen. Die kühnste Verwertung der Porträtdarstellung in diesem Sinn ist wohl die Nachtwache von Rembrandt; dagegen stellt das Abendmahl von Lionardo die größte individuelle Spezialisierung des Generellen dar. Beide sind typisch für den gemischten und ungemischten Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens.

Ob der Künstler fähig ist, aus seiner Vorstellung allein zu schaffen oder des Modells bedarf, ist eine Frage, die den Vorgang im Prinzip nicht berührt, die aber praktisch eine große Rolle spielt. Die Art, wie der Künstler das Modell benützt, ist entscheidend. Einerseits soll der Vorwurf bis zur klaren Formgebung entwickelt werden, anderseits wird die klare Formgebung immer nur aus der direkten Naturanschauung gewonnen. So stehen sich dann die Vorstellung und das zufällige Modell feindlichst gegenüber. Nur allzuleicht wird der Künstler Sklave der Natur, die vor ihm steht, anstatt ihr nur das abzugewinnen, was der Vorwurf und seine Gestaltung verlangt, und über alles, was dem Modell als Person angehört und in keiner Beziehung zum Vorwurf steht, als über einen Fremdkörper wegzusehen. Hier leidet der moderne Künstler meistens Schiffbruch und sein Werk ist aus zwei ganz verschiedenen Reichen genommen. Er schweißt gewaltsam und unnatürlich den angestrebten Vorwurf mit dem kopierten Modell zusammen. Diese innere Zusammenhangslosigkeit macht das Werk unkünstlerisch, denn gerade die durchgehende Einheit des Anschauungsbildes ist Kunst und macht sie zu einer selbständigen Welt gegenüber der Wirklichkeit. In diesem Dilemma liegt der Grund, weshalb so viele Künstler lieber auf eine weitgetriebene Positivität der Form verzichten und der Natur aus dem Wege gehen, um nicht die Vorstellungseinheit zu verlieren, wobei aber dann die Gefahr des Schematischen oder Unfertigen eintritt. Um diese Klippe zu umschiffen, greift der Künstler oft nur zu solchen Motiven, die aus der Erscheinung eines bestimmten Modells entstanden sind, und mit ihm in einem inneren Naturzusammenhang stehen, also nicht die Gefahr in sich tragen, in Widerspruch mit der gegebenen Individualität des Modells zu geraten. Solche Gelegenheitsmotive können zu den lebendigsten Resultaten führen, wenn sie natürlich und glücklich gefunden sind. Prinzip von Rodin bei seinen guten Sachen.

Um den Widerspruch zu vermeiden, der oft zwischen dem Vorwurf und der realisierten Form durch das Modell entstanden ist, behelfen sich die neueren Franzosen vielfach mit dem einfachen Mittel, die Teile wegzuschlagen, die stören, um mit dem Eindruck des Fragmentarischen das auszufüllen und zu ersetzen, was in dem Arbeitsprozeß ungelöst geblieben. Ein Mittel, das natürlich nur die Schwierigkeit umgeht, sie aber nicht überwindet. Das Dilemma bleibt eben solange bestehen, als die volle Durchbildung nicht durch die Individualisierung der Vorstellung zustande kommt, sondern durch das Porträtstudium am Modell. Bei dem einseitigen Naturstudium, wie es heutzutage meist verstanden wird, beruht die künstlerische Entwicklung nicht mehr wie früher, darauf, zu lernen, die Vorstellung im Einklang mit der Natur konsequent zu entwickeln, sie immer in wahrere, natürlichere Bahnen zu lenken, um dann selbständig und doch voller Natur vorgehen zu können, sondern die Vorstellungswelt als Ganzes bleibt eine Sache für sich*), als ein Bereich, das nicht zur eigentlichen Kunst gehört und das unberührt von dem künstlerischen Naturverhältnis bleibt. Nachdem die Vorstellungsarbeit aufgehört hatte, aus dem lebendigen Motiv herauszuschaffen und an dessen Stelle Gedanken und eine naturlose Reminiszenz getreten war, wurde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, die Produktionsweise der Vorstellung überhaupt verpönt, anstatt zu erkennen, daß sie nur auf Abwege geraten war. Nur angesichts der direkten Natur fühlte

*) Folgendes ist auch so zu lesen: Als ein Bereich des Gewollten, Erfundenen im Gegensatz zur Naturerkenntnis, also unentwickelt und roh, so daß sie sich in künstlichsten Extravaganzen verliert und alles für möglich hält. Daß das so gekommen ist, hat seinen Grund darin, daß alle Vorstellungsarbeit in Mißkredit kam, nachdem sie aufgehört hatte, aus dem lebendigen Anschauungsmotiv heraus zu schaffen und an dessen Stelle Gedanken und eine naturlose Darstellung zu setzen. Es wurde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und die ganze Produktionsweise der Vorstellung als unkünstlerisch angesehen. Nur der direkten Natur gegenüber war der Künstler sicher vor hergebrachten Vorstellungseinflüssen, also weg mit der Vorstellung. Diese natürliche Reaktion auf eine leblose Vorstellungsweise negierte den Wert der Vorstellung überhaupt und führte naturgemäß nur zum Porträtstudium der Natur, und verlegte den Schwerpunkt auf das Sammeln von direkten frischen Naturwahrnehmungen Die eigentliche künstlerische Verwertung im Sinne des künstlerisch freien Schaffens ist erst einer weiteren Entwicklung wohl vorbehalten Mittlerweile steht alles, was Vorstellungswelt ist, meist abseits der künstlerischen Arbeit und ist literarischer oder gedanklicher Natur wie es überall da zutage tritt, wo ein Sujet dem Kunstwerk zugrunde liegt, wie bei Monumenten, historischen oder sonst erzählenden Darstellungen. Nie ist soviel gesuchter Tiefsinn und Mangel an gesundem Menschenverstand in der bildenden Kunst verzapft worden, wie gerade heutzutage. Bei dem mißverstandenen Grundsatz l'art pour l'art läßt sich wunderbar gut vom Naturstudium auf jeglichen gedanklichen Unsinn übergehen, weil die Welt der Vorstellung überhaupt ignoriert wird. Man glaubt mit einer genauen Wiedergabe einer zufälligen Wirklichkeit das wieder auszugleichen und zu rechtfertigen. Der Kontrast ist aber natürlich nur um so schreiender.

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

KARL HOFER
FRUCHTSCHALE

HEINRICH NAUEN STILLEBEN MIT GLADIOLEN

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer

sich der Künstler sicher vor hergebrachten Vorstellungseinflüssen und diese Reaktion führte naturgemäß dazu, sich nur an die direkten Wahrnehmungen zu klammern, die Vorstellungswelt wurde sozusagen vogelfrei. Damit waren ihr alle Tore geöffnet, alle Möglichkeiten gegeben. Nie ist soviel gesuchter Tiefsinn, Mangel an natürlichem Empfinden und gesundem Menschenverstand in der bildenden Kunst verzapft worden als gerade heutzutage bei dem mißverstandenen Grundsatz l'art pour l'art. Anstatt die Vorstellungen gänzlich zu reinigen von unkünstlerischen Elementen, sie künstlerisch zu kultivieren, wird sie als roher Fremdkörper direkt mit einem Stück Naturstudium in Verbindung gebracht, das sie als Kunst rechtfertigen soll. Der Kontrast ist aber natürlich um so schreiender.

Aus allem bisher Gesagten ergibt sich, daß das Individuelle, das als Realisierung eines Vorstellungsgebildes entsteht, gar nichts zu tun hat mit dem Individuellen, welches der direkten Naturwiedergabe angehört. Beim freien Schaffen handelt es sich um eine innere Wahrheit, beim

WILLY JAECKEL BILDNIS

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer. — Besitzer Kunsthandlung Möller, Berlin

Porträtieren um eine äußere. Doch vermag beim Porträt die Vorstellung das Individuelle so zu erweitern, daß es mehr und mehr als Bild einer inneren Vorstellung wirkt, während beim freien Schaffen die Vorstellungskraft ein Allgemeines in einen immer bestimmteren Rahmen zusammenzudrängen vermag, so daß es ein Individuelles wird, welches die Illusion der Wirklichkeit gibt.

Das Interessanteste und nicht so leicht Vorstellbare dabei bleibt der Übergang des Generellen zum Individuellen. Gar zu leicht wird die Einheitlichkeit des Individuellen mit dem Porträthaften verwechselt. Man bildet sich ein, die Einheitlichkeit des Individuellen stände im geraden Gegensatz zum Generellen und darin liege ihr Wert. Nicht nur gegenüber der bildenden Kunst, sondern gegenüber aller Kunst, die es mit der Darstellung der Natur zu tun hat, wie z. B. der dramatischen, ist diese Auffassung sehr verbreitet. Ich möchte deshalb noch an einem Bilde den Übergang des Generellen zum Individuellen klar machen. Stellen wir uns das Generelle vor als eine endlose Kette verschiedenster Glieder mit ungleichen Anschlußvorrichtungen, weshalb nur gewisse Glieder aneinandergeschlossen werden können, so lassen sich daraus die verchiedensten Ketten zusammenstellen. Sie sind alle individuell verschieden, ohne doch etwas anderes zu sein, als eine organische Verbindung von generellen Gliedern. Eine neue Art von Zusammenhang findet nicht statt, sondern nur eine neue Zusammenstellung oder Auswahl von Einzelgliedern in ihrem organischen Zusammenhang. Diese Auswahl ist z. B. beim Drama die Folge des poetischen Vorwurfes.

Es geht der Dramatiker gewiß nicht davon aus, sich einzelne Menschen in ihrem Wesen als fertige Porträts vorzustellen und sie dann

OSKAR KOKOSCHKA AUSWANDERER

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

dramatisch aneinanderzuschweißen. In der Vorstellung des dramatischen Geschehnisses ist vielmehr der äußere und der innere Vorgang unzertrennlich verschmolzen. Die Situation zeichnet sowohl die Figur wie umgekehrt. Jeder Zug der Figur ist generelle Lebensäußerung, jeden Zug können wir miterleben, nachfühlen, weil er eben generell ist. Bei einer Figur, die nicht einheitlich wirkt, liegt der Fehler schon in der Gesamtkonzeption. Wie in der Plastik ein Bewegungsmotiv unzusammenhängend sein kann, so daß z. B. die Bewegungen des Oberkörpers und der Beine nicht zusammenstimmen, so kann auch das dramatische Motiv auseinanderfallen und zu Widersprüchen innerhalb der Figuren führen. Man kann nicht genug die Vorstellung festhalten, daß Vorwurf, Einzelsituation und Figur ein und derselbe Organismus sind, nur von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet. Auf diese Weise entsteht immer mehr Leben vor uns, aber wir glauben nur bestimmte Personen vor uns zu haben. Diese Wirkung ist so natürlich und stark, daß wir von den Personen reden wie von wirklich Existierenden und sie allmählich ganz vom Stück ablösen. Es ist das die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks, die jedoch aus dem Kunstwerk und seinem wirklichen dichterischen Element hinaus und weiterhin zu falschen Vorstellungen von dem künstlerischen Gestalten führt. Das Wesentliche beim Dramatiker ist ja die Art und Weise, wie bei ihm Leben entsteht und dies Leben gilt nicht nur den Figuren, sondern dem geheimnisvollen, unzertrennbaren Gefüge menschlicher Regungen und fortwirkender Handlungen als poetischem Ganzen. Das ist es, was uns mitreißt und erschüttert.

Das Interesse an der Einzelfigur wird naturgemäß noch erhöht durch den Schauspieler. Mit ihm tritt ein neues Moment in die dramatische Dichtung, durch ihn wird das vorgestellte Individuelle des Dichters in die Wirklichkeit gestellt und zur Porträtkunst. Weil der Schauspieler selbst ein wirklicher ist, nicht weil er die bestimmte Rolle spielt. Er muß den glaubwürdigen Übergang des dichterisch Individuellen in ein wirkliches Individuum schaffen, und das ist eine selbständige, ganz neue Aufgabe. Es gibt vortreffliche Schauspieler, die doch bei aller Kunst nur den Eindruck eines lebendigen Porträts geben.

Es ist aber ihr Individuelles, nicht das vom Dichter geschaffene, sie täuschen dann durch die Stärke ihrer Individualität über die Figur des Dichters hinweg. Andere bleiben wieder in

der Rolle des Stückes, vermögen sie aber nicht mit sich natürlich in Wirklichkeit umzuwandeln, denn die wahrhaft große Schauspielkunst ist eine unendlich seltene Erscheinung.

Ein Porträthaftes kann vom Dichter wohl angestrebt werden, wenn er wie bei historischen Figuren an eine Wirklichkeit gebunden ist und äußere feste Punkte gegeben sind. Sie müssen aber so ganz aufgesogen sein vom Motiv und zu dessen natürlichem Ergebnis werden, um dramatisch zu wirken, daß ihm das Porträthafte daran kein anderes Gestaltungsmittel an die Hand gibt, als bei erfundenen Figuren, und daß es auch nicht als ein anderes in Erscheinung tritt. Er kann es als Künstler immer nur als ein vorgestelltes Individuelles geben, nicht als ein Wirkliches.

Die Quelle der lebendigen Gestaltungskraft liegt auch vielmehr in der inneren als in der äußeren Erfahrung. Die Fähigkeit, alle möglichen inneren generellen Vorgänge organisch zu fassen und in sich wahrzunehmen, bringt es zustande, verschiedene lebende Individuen zu gestalten. Der Eindruck der realen Wahrheit der Figuren ist ein Resultat der dichterischen Kraft, einen organischen Zusammenhang aufzudecken und beruht nicht auf einem Kopieren von Gestalten der Wirklichkeit.

HANS PURRMANN — STILLEBEN

Ausstellung Potsdamer Kunstsommer

PAUL HERRMANNS RADIERZYKLUS „SALOME“*)

Oskar Wilde hat aus den wenigen Sätzen des Markusevangeliums, in denen von der bestrickend schönen Judenprinzessin Salome geschrieben steht, die sich von ihrem Stiefvater, dem Vierfürsten Herodes, das Haupt des Johannes ertanzt, eine Dichtung voll prickelnden Reizes herauskristallisiert. Ein wollüstig-grausames und in seiner Verliebtheit und Triebhaftigkeit dennoch fast kindhaftes junges Weib ist vor den Hintergrund einer zuchtlosen Niedergangszeit gestellt. Der asketische Heilige, der dieser Zeit Fehde ansagt, in die Zukunft weist und, seiner Mission völlig hingegeben, in strenger Selbstzucht alle irdische Lust und Salomes Liebe von sich weist, muß um dieses Verschmähens willen sterben. Ein schwacher, verbuhlter Fürst gibt den herzensgenialen Täufer preis. Wie ein spukhaftes Trauerspiel ist das, voll der Steigerungen ins Farbige, Exotische, Überladen-Prunkvolle. Schwüle Stimmungen schwingen durch die überhitzte Atmosphäre: Alles drängt ins Musikalische hinaus. Richard Strauß ergriff begierig den Stoff, und es entstand ein musikalisches Drama, in dem sich, wie nicht leicht in einem zweiten Tonwerk unserer Zeit, eben unsere Zeit selbst spiegelt in ihrer Verwandtschaft mit jenen fernen Tagen, da der Genuß regierte, aber in gleicher Stunde, mit der Notwendigkeit und Zwangsläufigkeit der Kontrasterscheinung, das Evangelium der Entsagung an Türen und Herzen pochte, wie es heute aufs neue der Fall ist.

Aus Wildes und Richard Straußens Schöpfungen heraus erwuchs eine neue: Der Radierzyklus „Salome“, den Paul Herrmann soeben vollendete. Daß sich der Münchner Malerradierer gerade zu diesem Werk und seinem Ideenkreis hingezogen fühlte, ist nicht zuletzt menschlichen Verbindungen mit Wilde und Strauß zuzuschreiben. Den unglücklichen Wilde lernte er in Paris in den Zeiten seines tiefsten Falles kennen und war einer der paar Männer, die hinter seinem Sarge schritten, als man diesen einst Glanzvollen zur letzten Ruhe trug; mit Strauß aber eint ihn Aufstieg zur Höhe, Zeitgenossenschaft im kulturellen Verstande.

Die Salome der Bibel ist bei Meistern bildender Kunst in alter und neuer Zeit oft Gegenstand der Gestaltung gewesen. Manche einprägsame Ausformung des Stoffes haftet in der Erinnerung. Indessen hat Herrmanns Salome mit diesen nur wenig Berührung und äußere Verbindungen, und diese bleiben an der Oberfläche. Denn Herrmann machte nicht die Salome der Bibel, die hinter ihrer Mutter Herodias zurücktritt, zur Heldin seines Werkes, sondern die Salome Wildes und Straußens. Nicht als ob er Gesichte der Bühne graphisch ausgeformt hätte. Im Gegenteil: Alles Theatralische ist aufs peinlichste vermieden. Aber in der heißen, schwülen Stimmung, in den prickelnden Situationen verknüpfen den Griffelkünstler Bande der Gemeinsamkeit mit dem Dichter und dem Komponisten. Heißes, dramatisches Leben pulst durch die sechs Blätter des Radierzyklus, starke Kontraste des Lichtes und der Schatten, hier ins Schwarz-Weiß vergeistigt, sind gestaltet. Hat Herrmann sich bei früheren graphischen Zyklen auf das Symbolische eingestellt, so tritt diesmal in höherem Grade das Gegenständliche und Tatsächliche, das Dramatische in Erscheinung. In dem Hauptblatt, dem Tanz der Salome, ist ein Bacchanal gestaltet, in dem Dyonisisches und Apollinisches ineinanderfließen; das vermittelt stärkste Eindrücke, die einen nicht mehr loslassen. Aber auch in den Blättern, die weniger auf Reichtum und Fülle gestellt sind, spricht ein hohes künstlerisches Ingenium, das über das Bildkompositionelle hinaus sich in feinsten seelischen Verbindungen auswirkt. Es erübrigt, bei einem Künstler von der Wesensart Herrmanns beizufügen, daß er mit seinen Salomeradierungen nicht irgendwie Illustrationen gibt. Jedes einzelne Blatt ist eine Steigerung über Dichtung und Tonwerk hinaus in die Bezirke des absolut Bildkünstlerischen. Musterhaft ist das Technische der Blätter. Großformatig sind sie, und doch ist nirgends eine flaue Stelle, alles erfüllt der Künstler mit Bewegung, mit zuckendem Leben und das, ohne ängstlich jedes Papiereckchen zu füllen und auszutüpfeln. Der improvisationshafte Charakter, der zum Wesen der Radierung als zeichnende Kunst gehört, ist festgehalten. Man verspürt die Größe der Auffassung, kongenial der des Dichters und des Komponisten in der Größe der Formgebung. Es ist Herrmanns prächtigste zyklische Schöpfung, ein vorläufiger Abschluß, das Werk eines Meisters auf der Höhe seines Könnens.

Georg Jacob Wolf

*) Paul Herrmann, Salome. Sechs Kaltnadelarbeiten. 25 Exemplare auf kaiserl. Handjapan, 100 Exemplare auf holländisch Bütten. München, F. Bruckmann A.-G.

PAUL HERRMANN
SALOME - ZYKLUS
(Verlag F. Bruckmann, München)

BL. IV. HERODES: „BEISS NUR EIN WENIG AB, NUR EIN WENIG VON DIESER FRUCHT, DANN WILL ICH ESSEN, WAS ÜBRIG IST“

PAUL HERRMANN
SALOME - ZYKLUS
Verlag F. Bruckmann, München

BL. V. SALOMES TANZ

PAUL HERRMANN
SALOME - ZYKLUS
Verlag F. Bruckmann, München

BL. VI. SALOME: „AH! ICH HABE DEINEN MUND GEKÜSST, JOCHANAAN“

ETRUSKISCHE MALEREI

Endlich ist es Ereignis geworden: eine Publikation über die Wandmalerei der Etrusker liegt vor uns*), und nun es geschehen, fragt man sich, wie es nur so lange hat dauern können, bis die Wissenschaft dieses gewichtigen Stoffes sich bemächtigte, um ihn mit entschlossenem Griff in das helle Licht zu rücken, das ihm gebührt. Immer wieder erhob sich die Klage, daß die große Malerei des Altertums, — man meinte dabei freilich die griechische, — restlos verschwunden sei, und dabei leuchtet es auf den Wänden der unterirdischen Grabgemächer Etruriens auf von einer Welt von Farben und Formen, die uns mit starken und tiefen Eindrücken einer Monumentalmalerei großen Stiles und großer Zeit umfängt. Dokumente sind es des Kunstwollens einer künstlerisch hochbegabten Rasse, die in ihrem triebhaften Schaffen viel zu wenig gewürdigt ist, demselben ungehemmten Triebe schon im Altertum nachgebend, der in uns näher gerückten Zeiten noch einmal, in Florenz, mit so elementarer Gewalt ausbrach: Etruriens bodenständige, künstlerische Kraft, der Muttererde entsteigender, nach Ausdruck drängender Geist, der in der Grabmalerei des sechsten und späterer vorchristlicher Jahrhunderte seine erste Inkarnation gefunden hat.

Es sind Tausende von etruskischen Gräbern aufgedeckt worden, aber nur ein kleiner Teil von ihnen, etwa siebzig, sind mit Wandmalereien ausgestattet, Beweis genug, daß man schon zur Zeit ihrer Entstehung einer solchen Dekoration einen besonderen und auszeichnenden Wert beimaß. Die Veröffentlichung dieser Denkmäler ist bisher bis auf wenige Ausnahmen in ganz unzureichender Weise erfolgt und nicht zur Kenntnis weiterer interessierter, besonders künstlerischer Kreise gelangt. Diesem Mangel wird durch die vorliegende Publikation Weeges gründlich abgeholfen. Auf 97 Tafeln werden nach originalen photographischen Aufnahmen die Wandmalereien der Gräber von Corneto, — auf sie ist der vorliegende erste Band beschränkt, dem weitere folgen sollen, — in vortrefflich gelungenen Lichtdrucken vorgelegt, die endlich einen klaren Einblick in das Wesen und Wollen der etruskischen Malerei eröffnen. In langen, friesartigen Kompositionen die Wände der Grabkammern überziehend, erscheinen in der älteren Zeit vorwiegend Bilder vom seligen Leben im Jenseits, die später von Schilderungen des Grausens in der Unterwelt abgelöst werden. Mit starker Kraft wird der Beschauer in den Sinn dieser Bilderwelt hineingezogen und von der seligen oder grausigen Stimmung umfangen. Von stärkster Wirkung sind die Reigentänze der Mädchen und Jünglinge, die den zum Schmause gelagerten Toten umkreisen, ein wundervolles Spiel gelöster, schwingender Bewegungen, in eine große klare Linie eingefangen, die den Ausdruckswillen und die Ausdruckskraft dieser Kunst zu einem großen Erlebnis werden läßt. Die Füllung der Fläche, der Rhythmus ihrer Aufteilung durch die aufgesetzten Figuren, der ruhig große Stil dieser und ihre klare Flächenwirkung zeugen von einer Sicherheit des Gefühls für die Forderungen der Wandmalerei, die auf eine lange geübte und in die Breite gehende Betätigung dieser auch in der Umgebung der Lebenden schließen lassen und das Wirken der Etrusker auf diesem Felde für unsere heutige, so vielfach auf Lücken stoßende Beobachtung zu einer seltenen Erscheinung im Umkreise der antiken Kunst in deren Blütezeit stempeln.

Der den Tafeln beigegebene Text verzichtet auf eine Einzelbeschreibung und Erklärung der Bilder, ist vielmehr auf eine Synthese der etruskischen Kultur eingestellt, um aus ihrer Umwelt heraus das Phänomen der Monumentalmalerei mit eigenem Glanze aufleuchten zu lassen. Es gelingt dem Verfasser, aus Wissen und Schauen ein Etruskertum in greifbarer Prägung abzuzeichnen, das besondere Geistige, das in ihm sich betätigt und in seiner Kunst Ausdruck gefunden hat, bloßzulegen, die Seele des an diesen Kreis Herantretenden in eine Erregung zu versetzen, die sie zur Aufnahme des Gebotenen begierig und empfänglich macht. Und wenn dann die Augen über die Bildtafeln gleiten, so quillt es aus diesen auf von den eingebundenen Lebensregungen und wie diese sich ihre Ausdrucksform getrieben haben. Die etruskische Malkunst ist auf die Füße gestellt; man wird von ihr in der Geschichte der Malerei künftig mit nachdrücklichen Worten zu reden haben und reden können. P. Herrmann

*) Fritz Weege, Etruskische Malerei. Mit 89 Textabbildungen und 101 Tafeln. Halle a. S., Max Niemeyer Verlag.

PAUL HERRMANN
BADENDE
(ZWEIFARBIGE RADIERUNG)

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

JOHANN CHRISTIAN REINHART

Nationalgalerie, Berlin

ARKADISCHE LANDSCHAFT

JOHANN CHR. REINHART WASSERFALL

DIE WANDGEMÄLDE JOH. CHRISTIAN REINHARTS AUS DEM PALAZZO MASSIMI-ROM IN DER NATIONALGALERIE ZU BERLIN

Als der junge Ludwig Richter Weihnachten 1824 in Rom seinen Besuch bei Reinhart macht, findet er den fast 64jährigen Meister in Verhältnissen vor, welche das Leben dieses starken und freien Geistes allmählich zu dem eines Sonderlings haben verengen lassen. Ein starrer Charakter. Rein und tief in der Anlage, groß, ja glühend im Streben, fest und sicher in der Arbeit, kennt seine Kunst nur den einen Gedanken, den Gottesstaat in der Natur nachzubauen. Etwas Gedankliches durchzieht seine Naturbegeisterung, die den Menschen Reinhart zum eifrigsten Wanderer und Nimrod werden ließ, der Kunst Reinharts aber etwas Systematisches, Unbewegliches verlieh. Hierin erinnert er an Carstens. „Achtung für alles Hohe und Schöne, aber ohne Liebe", so urteilt der junge Richter. Wir kennen ihn aus dem Bildnis von E. v. Heuss (Nationalgalerie, Berlin). Ausdrucksvolle, stark markierte Züge, kraftvoll in der Figur, ungepflegt im Äußeren. Und dort „ein tüchtiger deutscher Mann, der Sturm und Wetter mehr ausgesetzt war als der Stubenluft".

Eines Theologen Sohn, ward auch ihm dieser Beruf bestimmt. Als der 1761 zu Hof geborene 18jährig auf der Leipziger Universität seine Studien beginnt, bäumt sich jedoch bald sein Naturell gegen Dogma und Frömmelei. Und Oesers brave Zeichenlehre — die 10 Jahre vorher Goethe auf den Weg geholfen hatte — umfängt ihn mit dem sanften Zwang ihres akademischen Systems. Kurz darauf verspottet sein kritischer Geist Professorenverhältnisse und Dressur der jungen Maltalente an der Dresdener Akademie als „Menagerie". Sein Bemühen ist, vor der Natur frei zu werden. Große Vorbilder stecken weite Ziele. Als ein längeres Wanderleben für drei Jahre eine behagliche Ruhe am Meininger Herzogshof fand unter der persönlichen Freundschaft des Fürsten, der allen Sonderlichkeiten des Freundes, seinen langen grünen Rock, den kragenlosen Hals mit der offenen Brust, vor der Hofetikette Schutz gewährte, war Talent und Können gefestigt; Phantasie und Empfindung aber noch durchs Motiv bestimmt. Im Alter von 28 Jahren ging er 1789 mit dem damals üblichen Fürstenstipendium — es war vom Markgrafen von Ansbach gestiftet — nach Rom. Anfangs ändert sich nur das Motiv. Statt der deutschen Wassermühlen und Häuser unter Bäumen bilden historische Stätten den Mittelpunkt seiner Bildphantasien. Daneben wächst aber auf Wanderungen durch die Campagna ein Sinn für das Dinghafte und Charakteristische in den Formen des Bodens, der Pflanzen, Büsche, Bäume und Felsen, der alles malerische Getändel des 18. Jahrhunderts weit hinter sich läßt und einem neuen, kernigen und männlichen Zeichenstil den Boden bereitet. Die Radierung bringt mit einer geschickten Licht- und Schattenverteilung diese Studien fest und harmonisch zusammen. Für diesen Kompo-

JOHANN CHR. REINHART STURM

sitionsstil, der bewegte Massen meist ohne straffen Zusammenhang zum Bildrand durcheinanderfluten läßt und dem breitlagernde Schattentiefen und frisch dahinstreichende Lichter romantische Wirkungen verlieh, war der Stil Gaspar Dughets, des großen französischen Landschafters des 17. Jahrhunderts, Vorbild gewesen. Nur selten klingt in diesen ersten römischen Arbeiten die Größe der heroischen Landschaft an, die mit baumeisterlichem Geist den Raum in großen, gelenkartig ineinandergreifenden Plänen und klar gruppierten Teilen unter dem Substrat der Linie ordnet. Erst in seiner Freundschaft mit Josef Anton Koch gewann dieser Sinn, der sich langsam vorbereitet hatte, festeren Willen. Und der intellektualistische Einschlag in seiner Naturanschauung prägte strengere und kühlere Liniengerüste, als Koch sie je gebildet hat. Der große Sinn und der feste Charakter, beide ganz der Aufgabe gewidmet, flößten auch der jüngeren Generation Horny, Fohr, Richter u. a. hohe Achtung ein, und der „alte" Reinhart wurde Mittelpunkt der Deutsch-Römer. Er selbst konnte die Wandlung in das Religiös-Romantische der Nazarener nicht mitmachen. Er blieb als geistig gespannter Ideenmensch Klassizist. Da trat 1825 an den fast 65jährigen Meister ein Auftrag heran, dessen Gelingen und Bedeutung die Summe seines künstlerischen Vermögens darstellen sollte. Der Marchese Camillo Massimi beauftragte Reinhart mit der Ausschmückung eines Zimmers in seinem Palazzo Massimi bei Araceli in Rom. Zur selben Zeit stellte der Fürst in seiner Villa Massimi der jungen deutschen Kunst eine zweite große Aufgabe, indem er das Untergeschoß mit Fresken aus den drei größten italienischen Dichtern von Schnorr, Cornelius, Koch, Veit, Overbeck, Führich ausmalen ließ.

Wenn Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen erzählt, wie es für die jüngeren Maler stets eine Hauptfreude gewesen sei, von Zeit zu Zeit nach der Casa Bartholdi und nach der Villa Massimi zu pilgern, — „diesen beiden Stätten, gleichsam den Frühlingsgärten der neuen deutschen Kunst, in welchen sie ihre ersten duftigen Blüten entfaltet hatte" — so tut er jenem Landschaftszyklus von Reinhart keine Erwähnung. Wie der Romantiker dem alternden Goethe, so stand wohl jene Generation um 1820 Reinhart gegenüber. Und doch folgte auch Reinhart unbewußt in einem Punkte der Anschauung der jüngeren Generation. Der Marchese wünschte nicht Fresko-

JOHANN CHR. REINHART

ITALIENISCHE LANDSCHAFT

gemälde, sondern Temperabilder auf Leinwand, die in die Wand eingelassen wurden. Diese Technik war durch die Richtung der jüngeren Generation auf das Quattrocento modern geworden. Reinhart selbst berichtet, daß es für ihn eine neue Weise sei, „die mir, obgleich manche Schwierigkeiten aufstoßen, Vergnügen macht". Gleich der Freskotechnik fordert auch sie die höchste Sicherheit und die bewußteste Vorstellung von der Wirkung. Dazu kommen technische Schwierigkeiten bei größeren, formlosen Flächen, wie Lüften, weil die Farbe hier unter der Hand trocknet und nicht Zeit läßt, sie wie im Fresko zusammenzuarbeiten. Acht Gemälde verteilen sich auf die verschiedensten Flächenformen der Wände. Reinhart empfindet hier bei den Schmalfeldern den Zwang der Komposition und versuchte die „fatalen Formen durch Komposition zu verstecken und durch die Figuren einiges Interesse hineinzubringen", wie er selbst urteilt. Fast vier Jahre bis 1829 zog sich die Arbeit hin. 1908 gelangten sie aus dem römischen Kunsthandel in die Nationalgalerie zu Berlin, wo sie heute im großen Corneliussaal mit den sechs großen Landschaften Schinkels (vgl. Oktober-November-Heft 1920 dieser Zeitschrift) für ein Zimmer im Hause des Kaufmann Humbert in der Brüderstraße zu Berlin im starken Gegensatz des Klassischen zum Romantischen stehen.

Durch die Entwicklung der Kunst seines Freundes Koch ist Reinhart hier dem großen Stil Poussins näher gebracht worden. Nicht mehr die etwas unorganischen, durcheinanderwühlenden Massen der romantischen Waldlandschaften Dughets, die seinen früheren Radierungen ihren besonderen Reiz verliehen hatten, füllen Höhe und Tiefe, sondern die Bodenstruktur Poussins herrscht. Wenn er nicht allemal die organische Verbindung der Einzelteile erreichte, mit der Koch so lebendig vom Ganzen ausgehend den Raum baute, so ist die plastische Kraft der Motive aber oft überraschend. Dem großen Mittelbild, mit dem heroischen Zeitalter der Griechen, ist die Bindung von Tiefe und Höhe groß geglückt. Die Pläne des Bodens, die in gemächlicher Ruhe sich schichten, klingen nie ganz voll aus wie bei Koch. Reinhart illustriert mit regstem Wechsel der Objekte ihre Beschaffenheit. Er selbst fühlte, daß ihm bei diesem Komponieren sein langes, durch Jahrzehnte gepflegtes Studium einzelner Naturteile zustatten käme. Der kühne und kräftige Baumwuchs seiner nordischen Eichen war allen Deutsch-Römern löblich bekannt. Man fand in ihrem Wuchs etwas von dem aufrechten, männlichen Stolz ihres Schöpfers. Mit ihnen vornehmlich trifft er hier den Ton, den Goethes Definition aufweist von der heroischen Landschaft, „in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen". Die umfassenden Fernsichten, die herrliche Vegetation und die uralte Tradition in den Monumenten, die Reinharts rückgewandte Phantasie mächtig anzogen, mögen den Blicken entnommen sein, die von seinem Atelier in Ariccia aus seine Freundin Friederike Brun

J. C. REINHART ▫ TEMPELHAIN

JOHANN CHR. REINHART RÄUBERISCHER ÜBERFALL IM GEBIRGE

uns geschildert hat. Das Plastische, jedes Glied völlig zu Ende Gestaltete dieses großen Raumbildes hinterläßt einen heiteren Wohlklang, der auf den anderen Tafeln sich allmählich bis zur nordischsten Ossianromantik steigert. Dem zweiten größeren Stück gibt er durch Weiterführung des Mittelraumes hinter den Rahmen hinweg in die Seitenbilder eine künstliche Einheit. Die bewegte Kraft der Teile im schnellen Tempo von auf- und abwärts gemahnt an seine frühen Radierungen. Die üppige Vegetation bringt vollere Gegensätze hinein. Man glaubt, mehr in der Nähe der Serpentara bei Olevano zu sein. Im schmalsten Feld erzwingt er den Raum durch Tiefenschichtung, indem er einen tiefen Wald mit einem Jäger und mehreren Hunden ohne Zwang hineinkomponiert.

Bevor die Gemälde dem Raum im Palazzo Massimi 1829 eingefügt wurden, stellte der Künstler sie einen Monat lang in seinem Atelier aus, „das erste Mal, daß ich etwas so publik ausgestellt habe, was ich bloß auf Zureden meiner Freunde tat". Eine Unzahl von Künstlern aller Nationen kamen, „und ich hatte das Vergnügen, daß in ganz Rom nur eine Stimme war, ein allgemeiner Beifall". Besonders war sein Gönner, der König von Bayern, von diesem Werk begeistert und bestellte vier Ansichten des von ihm gekauften Giardino di Malta. „Wie ein zweiter Romulus", klagt er, „muß er in diesen Prospekten Häuser, Paläste, Kirchen zum zweiten Male aufbauen", eine sehr prosaische Arbeit. Es sind geringwertige Arbeiten, die 1835 fertig wurden und der Neuen Pinakothek - München gehören.

W. Kurth

„Der Literat vermag hemmungslos jede neue Erscheinung freudig zu begrüßen, der Kunstfreund aber, und gar der schaffende Künstler, ist nicht in so bequemer Lage, da er mit dem Maßstab der eigenen Sehweise an die neuen Dinge tritt. Der Künstler versteht nur das Kunstwerk, das er liebt, und er liebt nur das, das er versteht. Dieser Konflikt wird besonders schwer Werken gegenüber, deren Technik — wenn Technik die Kunst in der Kunst bedeutet — der seinigen nicht nur diametral entgegengesetzt erscheint, sondern die seinige zu vernichten gewillt ist, in deren Wesen sich aber trotzdem ernstes, künstlerisches Streben dokumentiert.

Wer selbst in seiner Jugend die Ablehnung des Impressionismus erlebt hat, wird sich ängstlich hüten, gegen eine Bewegung, die er nicht oder noch nicht versteht, das Verdammungsurteil zu sprechen, besonders als Leiter der Akademie, die, wiewohl ihrem Wesen nach konservativ, erstarren würde, wenn sie sich der Jugend gegenüber rein negativ verhalten wollte. . . . Jede neue Kunstströmung schafft eine neue Form. Aber die neue Form muß auch die Kraft in sich haben, eine neue Kunst zu erzeugen, denn, wie Kant sagt, es kann auch „originalen Unsinn" geben. Ob nun die neue Form vorbildlich werden wird — das einzige Kriterium für das wahrhaft Künstlerische in jeder neuen Form —, darüber entscheidet endgültig nur die Zeit, denn nur sie kann ein abgeklärtes Urteil geben, das über dem Streit der Parteien steht. Die Zeitgenossen werden nie mit vollkommener Gewißheit unterscheiden zwischen Willkür und Notwendigkeit. . . . Die Akademie soll der Regulator an der Kunst sein: die Tradition in der Kunst erhaltend, aber nicht in der Tradition erstarrend, sie darf keine Festung werden, in der die Angekommenen und die Anerkannten sich gegen die Jungen verschanzen, deren Äußerungen, jenseits von schön und häßlich, etwas bieten, was keine andere Kunst zu geben vermag, nämlich etwas von dem Wesen der Tage, die wir durchleben und die uns deshalb mehr angehen als alle anderen Tage."

Max Liebermann

HEINE RATH

FRANKFURT A. M.

HEINE RATH BRESLAU

HEINE RATH

Am 5. Mai 1920 starb in Stuttgart, 47 Jahre alt, ein stiller Künstler, der unbeirrt von der Parteien Gunst und Haß seine Straße dahingezogen war, den klaren Blick emporgerichtet zu jenen sonnigen Gipfeln der Kunst, die ihm zu erreichen vom Schicksal versagt blieb und denen er sich auf einem in weiser Selbstbeschränkung gewählten Gebiet doch Schritt vor Schritt näherte. Nicht der größten einer, dessen Name als der eines Pfadfinders und Leitsterns glanzvoll und leuchtend Jahrhunderte zu überstrahlen bestimmt war, aber ein Strebender, ein Gebender, ein Ringender und ein Klingender, ein Mann von besonderen Gaben, die er fleißig und zielbewußt zu nützen verstand, und ein guter Mensch. — Das will viel sagen in dieser Welt des Scheins, wo so manches als Gold ausgegeben wird, was aus unedlerem Metall geprägt ist und schnell verblaßt oder erblindet.

Heine Rath war am 17. August 1873 als ältester Sohn des Kaufmanns Julius Rath in Berlin geboren. Er sollte nach dem Wunsch des Vaters die kaufmännische Laufbahn einschlagen und war demgemäß zunächst im väterlichen Geschäft tätig. Aber seine immer stärker zutage tretenden künstlerischen Neigungen veranlaßten den Vater nach kurzer Zeit, ihm den Weg zur Kunst freizugeben. So folgte er im Frühjahr 1892 dem inneren Drange zunächst als Schüler von Eschke und Bracht an der Berliner Akademie, dann in Stuttgart, wo er von 1900 bis 1904 als Meisterschüler des aus Karlsruhe nach der schwäbischen Hauptstadt übergesiedelten temperamentvollen und energischen Carlos Grethe tätig war.

Meine persönliche Bekanntschaft mit dem jungen Künstler gründet sich auf diese Jahre, in denen ich ihn bei den großen Mai-Auktionen der Firma Gutekunst oft als belebendes Element der unter Leitung des Grafen Kalckreuth veranstalteten Feste des neu begründeten Künstlerbundes oder bei den von diesem den fremden Gästen zu Ehren gegebenen Spargelessen in Untertürkheim kennen lernte. Sein trockener Humor, seine Behaglichkeit und der ausgeprägte Sinn für heiteren Lebensgenuß charakterisierten ihn als echten Berliner von

jener leider im Aussterben begriffenen Rasse, die selbst in ihrer Vaterstadt nur noch dünn gesät, in Süddeutschland aber so gut wie unbekannt ist. Er sprach nicht den heimatlichen Dialekt, aber er beherrschte ihn meisterlich und bediente sich seiner gelegentlich beim Erzählen oder im Gesang, wobei er oft unwiderstehlich komische Wirkungen erzielte.

Mit dem Weggang Kalckreuths (1906) hatte die frohe Geselligkeit des Stuttgarter Künstlerbundes ein jähes Ende gefunden, allerlei interne Zwistigkeiten brachen aus und auch Heine Rath fühlte sich vereinsamt und in Erinnerung an die schöne, mit den alten Kameraden verlebte Zeit wehmütig gestimmt. Er verließ Stuttgart und siedelte nach Berlin über. Das unruhige Getriebe der Großstadt veranlaßte ihn aber bald, seinen Wohnsitz nach einem Vorort zu verlegen und er richtete sich in dem ihn durch seine landschaftliche Schönheit besonders anregenden Werder an der Havel häuslich ein, wo er ungestört arbeiten konnte und alsbald eine eifrige Schaffenstätigkeit begann. Hier entstand die schöne Farbenlithographie mit der gleichsam visionären Ansicht von Stockholm und ebenso fallen die ersten Holzschnittversuche in diese Zeit. Auch die stille Freude an den Blumen, die ihn ferner durchs Leben begleitete, fand in Werder reiche Nahrung. Ein eigener Garten bot ihm Gelegenheit, die Blumenzucht praktisch zu erlernen und mit unermüdlicher Ausdauer zu pflegen.

Heine Rath war keine produktive Natur. Er liebte, wie Dürer sagt, das „fleißige Kläubeln" und konnte stundenlang beim sorgsamen Vergleichen seiner Holzschnitte über die Vorzüge und Mängel der in der Farbenwirkung immer verschiedenen Einzeldrucke plaudern. Eine seinem Charakter angeborene seltsame Pedanterie veranlaßte ihn sogar über den Verbleib jedes Blattes genau Buch zu führen, so daß er über den Bestand seiner Arbeiten in den meisten öffentlichen Sammlungen ziemlich genau orientiert war.

Der vier Jahre währende Aufenthalt in Werder, der nur durch seine alljährlichen Sommerreisen nach Skandinavien und eine größere nach Island unterbrochen wurde, zählte zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens. Kleinere oder größere Verdrießlichkeiten, hervorgerufen durch häufigen Besitzwechsel des Grundstücks, veranlaßten ihn dann, seinen langgehegten Plan einer großen Reise zu verwirklichen.

Die Jahre 1910—1911 führten ihn nach Frankreich, England, Spanien, Nordafrika und nach den Inseln im Mittelländischen Meere. In London fesselte ihn besonders das kaufmännische Getriebe der City, in Nord-Frankreich der prächtige Menschenschlag, im Mittelmeer die Natur und in Spanien die Kunst. Reich an Erfahrungen und mit erweitertem Blick kehrte er nach Berlin zurück und erhielt 1913 eine Berufung an die Stuttgarter Akademie, wo man ihm den Lehrstuhl für Holzschneidekunst anbot. Nach reiflicher Überlegung nahm er an, obwohl er sich klar darüber war, daß die beschauliche Ruhe seines bisherigen Schaffens durch das Heraustreten aus dem Privatleben in die Öffentlichkeit stürmischeren Zeiten weichen würde. Entscheidend für diesen ernsten Lebensabschnitt war das Bewußtsein, der geliebten Kunst an verantwortlicher Stelle mehr nützen zu können, als es ihm vordem möglich gewesen war.

In das erste Jahr der neuen Tätigkeit, in die er sich mit Feuereifer stürzte, fiel der Kriegsbeginn. Er litt schwer unter der Länge des Krieges mit seinen unerfreulichen Begleiterscheinungen, und die Ernährungsschwierigkeiten, denen er, soweit sie die im Felde stehenden Freunde draußen betrafen, in rührender Fürsorge abzuhelfen bemüht war, veranlaßten bei ihm selbst eine übergroße Körpergewichtsabnahme und eine Verschlimmerung seines alten Herzleidens. Die Widerstandskraft des ehedem starken Körpers war zu Ende. Am Ende des Krieges, an dem persönlich teilzunehmen ihm bei seiner schwankenden Gesundheit unmöglich gewesen war, fühlte er sich seelisch gebrochen, den Niedergang des Vaterlandes und, wie er meinte, den Untergang der Kunst vor Augen. Sein einziger Gedanke war nur noch, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen, wieder in stiller, abgeschlossener Natur sich selbst leben und arbeiten zu können und so vielleicht noch einmal an Körper und Seele zu gesunden. Er erwarb einen kleinen Besitz mit Haus und Garten in Eybach an der Steige, unweit Geislingen, wo ihm die Möglichkeit winkte, sich nebenher wieder mit Obst- und Blumenzucht beschäftigen zu können.

Aber diese Freude sollte ihm nicht erfüllt werden. — Sein Herzleiden verschlimmerte sich und nach langen qualvollen Wochen setzte der Tod seinem arbeitsamen Leben, das aus treuer Pflichterfüllung bestanden hatte und doch auch reich an Stunden frohen Genießens gewesen war, ein jähes Ziel.

Wenn man das graphische Lebenswerk Heine Raths überblickt, das mit einigen noch etwas unpersönlichen Radierungen anhebt, aber schon in der energisch konturierten Ansicht von Smögen (Abb. S. 50) eine höchst eigenartige Note aufweist, so findet man zunächst in seinen Farbensteindrucken Blätter von außerordentlichem Reiz.

HEINE RATH

POTSDAM

H. Rath. 13

HEINE RATH AMIENS

HEINE RATH SMÖGEN

Des schönen, traumhaft-phantastischen Blickes auf Stockholm vom Jahre 1903 mit seiner perlmutterartigen Behandlung des Wassers ist schon oben gedacht worden. Ein lyrischer Stimmungszauber erfüllt auch die „Abendruhe am Hafen" mit den gelben Segeln vor dunkelbraunen Uferrändern. Ganz in zarte duftige Töne gehüllt sind die Blätter „Mondschein" und „Herrenalb zur Blütezeit". — Aber zuweilen ging er auch stark in die Farbe wie bei dem „Nordischen Fischerstädtchen", wo ein tiefes Rot und Gelb auf ungebrochenem Blau stehen und kleine weiße Segel den mit dem Horizont zusammengehenden bedeckten Himmel schneiden.

Ein unwiderstehlicher Drang trieb ihn jedoch mehr und mehr dem Holzschnitte entgegen und hier war es, wo seine Kunst die schönsten Blüten und reifsten Früchte zeitigte. Zunächst noch durch die neue Technik verleitet, unwillkürlich japanischen Einflüssen nachzugeben, wie in dem Blatt „Brandung und Sturm" oder in den „Verschneiten Bäumen" mit ihrer feinen Bewegung der Äste und der überzeugenden Schneeluft, schuf er dann 1906 in den „Schären" ein starkfarbiges Blatt und in der „Regatta" eine Symphonie aus Weiß, Blau und Grün. Köstlich sind die Ansichten des „Petit Trianon" in Paris und „Generalife" in Granada. Reizend wirkt der „Pont Royal" in der Bewegung seiner dunkeln Brückenbogen vor dem hellen Häuserhintergrund mit den kleinen schwarzen Flecken der Passanten und Omnibusse. Von den beiden 1910 in Dresden entstandenen Motiven „Terrassenufer" und „Zwinger", ist das erstere ein wenig durch den etwas zu leeren Vordergrund in seiner Wirkung beeinträchtigt, während das zweite in der geschickten Verbindung der beschatteten Architektur mit den grünen Kupferdächern und den von roten Geranien belebten Rasenflächen einen großen Zauber ausübt. Die treffsichere Zeichnung der geschweiften Galerien und Pavillons erhöht noch den Reiz und mit feinem Geschmack hat der Künstler verstanden, den Mißklang der pseudogotischen Türme der Sophienkirche in zartem Duft aufzulösen und zu mildern.

Allmählich führte ihn seine Verliebtheit in Holzstock und Schneidmesser von der Verwendung ungebrochener Farben zu einer Beschränkung derselben und schließlich zu der Erkenntnis, daß Schwarz das Edelste in der Graphik, wenn auch zugleich freilich das Schwerste sei. Diese Überzeugung ließ in ihm den Plan zu einem auf zwei Mappen beschränkten Werk reifen, das unter dem Titel: „Deutsche Städte" vierzehn nur auf die bescheidene Harmonie von Schwarz, Grau und Weiß gestimmte malerische Ansichten umfassen sollte und das er in den zwei Jahren 1916 und 1917 glücklich zu Ende führte. Ich schrieb damals für den Prospekt dieser im Selbstverlag des Künstlers erschienenen, auf dreißig numerierte Exemplare beschränkten und natürlich längst vergriffenen Veröffentlichung eine Art Geleitwort,

HEINE RATH MARSEILLE

dessen Ausführungen ich hier nicht wiederholen möchte. Einige mir besonders ans Herz gewachsene Blätter, wie Potsdam mit der entzückenden Überschneidung seiner Rokokokolonnaden, Frankfurt mit dem hochragenden Dom über Giebeln und Gäßchen, München an einem Festtage im Schmuck flatternder Fahnen mit dem Blick übers Karlstor auf die Frauentürme, Breslau mit der verschneiten Gotik des altersgrauen Rathauses sind diesem Aufsatz in Abbildungen S. 46, 47, 49, 52 beigegeben. Das Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt neben den Stöcken zu dem letztgenannten Blatt verschiedene Probedrucke, auf denen der Effekt der fallenden Schneeflocken mannigfach variiert ist, wie es denn Heine Rath besonders liebte, beim Drucken den einzelnen Abzügen individuelles Gepräge zu verleihen.

Einige Zeichnungen ähnlicher Art aus Amiens und Marseille vom Jahre 1913 sind auf Seite 49 und 51 wiedergegeben. Sie haben mit den „Deutschen Städten" den eigentlich alle solche Aufnahmen des Künstlers adelnden treffsicheren Geschmack in der Wahl des Standortes, die Energie der Linienführung und die meisterhafte Fleckenverteilung gemein. Wahrscheinlich sind sie schon als Vorstudien für eine spätere Übertragung auf den Holzstock gedacht, da sie ja vor dem Krieg entstanden, als die Schönheit der Welt noch nicht politisch begrenzt war. Das Dresdner Kabinett besitzt eine ebenfalls von 1913 datierte meisterhafte Tuschzeichnung für den auf Seite 46 abgebildeten Holzschnitt: Frankfurt a. M.

Den Blumen hat Heine Rath, wie oben erwähnt, schon früher ganz besondere Liebe zugewendet. Sein schöner am Berghang der oberen Hauptmanns Reute beim Herdweg gelegener Garten bot ihm reichlich Anlaß, sich mit ihnen zu beschäftigen und eine Anzahl geschmackvoller Farbenholzschnitte aus den Jahren 1908—1910: Skabiosen in hohem Glase, Skabiosen am Fenster, Phlox in einer weißen Vase und Nelken zeigen, wie innig er sich an der zierlichen Schönheit ihrer Stengel, Blätter und Blüten erfreute, wie feinfühlig er ihrem Linienspiel und ihrer Farbenfreudigkeit zu folgen bemüht war. Noch in den letzten Lebensjahren beschäftigte ihn der Plan zu einer Folge von großen Blumenholzschnitten, von denen er leider nur drei: Winden, Chrysanthemen und Dahlien unvollendet zurückließ. Der Gedanke daran ließ ihn nicht mehr los und er beauftragte noch in seinem letzten Willen eine talentvolle Schülerin, Emma Nachtigal, das begonnene Werk in seinem Sinne zu vollenden und es nach seinem Tode womöglich als Mappe unter dem Titel: „Garten und Blumen" im Kunsthandel erscheinen zu lassen.

Es war als ob noch einmal nach der Schwarz-

Weiß-Folge der „Deutschen Städte“ die Sehnsucht zur Farbe in ihm auflebte, und da er sie in der Druckgraphik notwendig einschränken und zurückdämmen mußte, beschloß er aufs neue wie in den Jahren seiner Jugend zu Pinsel und Palette zu greifen, um die zauberhafte Maienschönheit Stuttgarts, die sich ihm von der Höhe seines Obstgartens gesehen so unvergleichlich und überwältigend zu Füßen ausbreitete, in einem großen Bilde zu bannen. Vor Abschluß seiner Tätigkeit an der Akademie im März 1920 sollte das Bild, zu dem er das Studienmaterial längst zusammengetragen hatte, fertig sein und es wurde fertig. — Er raffte sich noch einmal körperlich und seelisch auf, um diesen Abschluß seines Lebenswerkes zu beenden, und der Gedanke daran war so intensiv in ihm, daß er in seinen letztwilligen Verfügungen bat, diese Frühlingsapotheose Stuttgarts zu Häupten seines Sarges aufzustellen und sie statt mit Rosen und Palmzweigen mit frischen Obstblüten einzufassen. Der Tod, der ihn schon zu Anfang April, als er sich bei den Gartenarbeiten in Eybach eine schwere grippeartige Erkältung zugezogen, gleich nach seiner Heimkehr wiederholt hart angefaßt hatte, schien ihm mitleidig diesen letzten Herzenswunsch erfüllen zu wollen, denn er geduldete sich noch bis zum 5. Mai und nahm ihn erst dann, als das Tal drunten mit den es umgebenden Höhen wieder in voller Blütenpracht stand, mit sich hinweg zu den von keinem Kampf berührten lichteren Gefilden des ewigen Friedens.

Max Lehrs

HEINE RATH — MÜNCHEN

RAPHAEL

KOPF DANTES (AUSSCHNITT AUS DER „DISPUTA")

JOSEF ANTON KOCH

DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". FEGEFEUER 6. GES. (VIRGIL WEIST DANTE AUF BEATRICE)

DANTE UND DIE BILDENDE KUNST

ZUM SECHSHUNDERTJÄHRIGEN TODESTAG VON DANTE, 14. SEPTEMBER 1921

Sonett an Dante

„O wär ich Er, sollt ich was er erleben!
Für sein Exil, vereint mit seiner Kraft,
Wollt ich das größte Glück der Erde geben."
Michelangelo

Die Bildhaftigkeit des großen Dichtwerks der Göttlichen Komödie hat früh die Phantasie bildender Künstler machtvoll angeregt. Auch von Dantes Schöpferkraft kann gelten: Ihr anderen sagt Worte, er sagt Dinge. Seinen moralischen und religiösen Gedanken vermag er die Hoheit der Vision zu verleihen, und die Unmittelbarkeit seines starken anschaulichen Erlebens hallt in dem unerhört plastischen Ausdruck bis in das letzte Wort hinein nach. Jene unter- und überirdische Welt von Hölle und Himmel, er hatte sie gesehen. Erschütternde Wahrheit ist der erste Eindruck dieses Werkes. So und nicht anders mußte jene Welt der Schrecken und Seligkeiten aussehen. Das Volk verstand dies, und Anekdoten spiegeln den Eindruck, der — echt volkstümlich — das Dichtwerk auf die Person überträgt. Frauen in Verona, so berichtet Boccaccio, welche den Dichter vorübergehen sahen, sagen: „Seht ihr den da, welcher in die Hölle geht und zurückkehrt, wann es ihm gefällt, und Kunde von denen da drunten hier heraufbringt ... und siehst du nicht, wie er gebräunt ist von der Hitze und dem Qualm, die da drunten sind." Als Dichter der Hölle ist er lebendig geblieben. Und jene volkstümliche Vorstellung hat auch das Dantebildnis geschaffen, welches mehr Typus als Individuum ist.

Ein zeitgenössisches Dantebildnis ist uns nicht überliefert. Jenes über Gebühr bekannt gewordene Bildnis auf dem Paradiesfresko im Bargello in Florenz, das Giotto zum Urheber haben soll und 1840 unter der Tünche nach Jahrhunderten hervorgeholt wurde, konnte nur von einer Zeit so überschätzt werden, die in Dante den seligen Wanderer durch das Paradies an der Seite Beatrices in romantischer

SIGNORELLI ▫ SZENEN AUS DANTES „GÖTTLICHER KOMÖDIE" (FEGEFEUER)

Verzückung und Verklärung sah. Der aber, der die übermenschliche Kraft besessen hat, hineinzusteigen in jene höllischen Tiefen, durch jenes Tor, welches den Eintretenden alle Hoffnungen ablegen heißt, das zu der Stadt voll Schmerz und Grausen, zum wandellosen Leid führt, dorthin, wo die Verlorenen hausen, der konnte nicht in den Zügen träumender Sentimentalität volkstümlich werden. Gedächtnisbild und mündliche Überlieferung sind dann die Grundzüge gewesen, welche das Danteporträt um 1400, besonders in illustrierten Handschriften, erstehen ließen mit den charakteristischen Zeichen der tiefliegenden Augen, der hinabgreifenden Adlernase und dem vorgeschobenen Kinn. Als am Anfang der italienischen Renaissance die menschliche Gestalt sich von der Unterordnung zur Überordnung über das Weltbild in der Form der plastischen Freifigur und in Anlehnung an die antike Statue aufschwang, erhob sich auch das Dantebildnis in die Sphäre der machtvollen großen Persönlichkeit. Andrea

del Castagno formte in dem Fresko zu Florenz (Chiostro di S. Apollonia) die Souveränität des geistigen Helden. Der hohe Ernst der bronzehart eingerissenen Züge, der strenge, wie eine Mahnung angreifende Blick, die asketische Energie des festen Mundes, der hohe Wuchs der Gestalt mit dem weit ausgreifenden Arm antiker Rednergestalten schaffen einen neuen Typus. Eine Summe von traditionellen Zügen und Willensmomenten der eigenen Zeit rückt die Vorstellung Dantes aus dem individuell Zeitlichen hinauf in die Höhe der Idee. Raffael hat dann zwei Menschenalter später in den Fresken der Stanza della Segnatura (1511) zu Rom den Dantetypus geschaffen. Der Kopf aus der „Disputa" atmet übermenschliche Größe. Ein rücksichtsloser Wille zur Macht durchglüht Haltung und Formen. Wie Felsen lagern und türmen sich die Massen. Unter der breiten Stoßkraft der Stirn und den gewaltigen Schirmdeckeln der Brauen lagert sich das dunkle Glühen der prophetisch ins Weite gerichteten Augen. Waren doch noch niemals menschliche Augen so tief in alle Weltenteile des Jenseits eingedrungen und hatten von allen Geheimnissen die Schleier gerissen, über alle Dunkelheiten Licht gebreitet. Es ist nicht der Dichter — dessen tiefe Versunkenheit gab Raffael in der Gestalt auf dem Parnaß — es ist die große Sendung, ist Geschichte selber, nicht Mensch, die hier Raffael gestaltet. Unter den großen Kirchenlehrern reiht er ihn auf. Wie ein lebendig gewordenes Gewissen steht er als Schützer des Glaubens, als Rufer der Wahrheit vor uns. Der alles Leiden der Menschen durchdacht, erlebt, der mit dem einzelnen tiefste Mitleidsseufzer tauschte, nicht ihn sehen wir vor uns, sondern das Ganze als Ordnung, als Recht des Gottesstaates.

In diesem Dantekopf Raffaels spiegelt sich Lebens- und Weltanschauung des größten Papstes der Renaissance und des Auftraggebers Raffaels. Wie ein Fernbild Julius II. erscheint dieser Kopf.

Alles was später kam, wie die Bronzebüste im Museum zu Neapel, wie die sogenannte Totenmaske in den Uffizien zu Florenz (um 1550), sie alle sind Kombinationen jener beiden Raffaelbilder.

Schon früh, bald nach dem Tode des Dichters, forderte der allegorische Sinn der Göttlichen Komödie Ausleger, welche des Dichters Heimatstadt Florenz bestellte. Welche ungeahnte Wirkung hätte wohl dem Dichtwerk zufallen können, wäre dem 14. Jahrhundert schon jenes volkstümlichste aller Veranschaulichungsmittel, der Holzschnitt bekannt gewesen, mit dem die deutsche Illustrationskunst des

SIGNORELLI SZENEN AUS DANTES „GÖTTLICHER KOMÖDIE" (FEGEFEUER)

BOTTICELLI SZENE AUS DER „GÖTTLICHEN KOMÖDIE". PARADIES 1. GES. (BEATRICE FÜHRT DANTE ZU DEN SPHÄREN DES PARADIESES EMPOR)

15. Jahrhunderts im Norden Volk und Kunst aufs innigste verband. So blieben die ersten Illustrationen — und seltsam, auch alle folgenden mit Ausnahme des 19. Jahrhunderts — einmalige Zeichnungen, die erst moderne Vervielfältigung popularisierte. Die Fülle der Geschehnisse, die Eindringlichkeit, mit der der meißelnde und malende Dichter Mensch und Raum schildert und den Leser zum Teilnehmer der Handlung werden läßt, regte die Phantasie der bildenden Künstler machtvoll an. So war der zweifache Gegenstand des großen Dichtwerkes zwei Gattungen von Auslegern übergeben. Der buchstäbliche Gegenstand, welcher das Leben der Seele nach dem Tode mit der ewigen Verdammung in der Hölle, mit dem Sühnenweg im Purgatorio, mit der gereinigten Weihe im Paradies schilderte, war den Illustratoren, den Auslegern im Bild anvertraut. Der zweite Gegenstand, der allegorische, blieb den literarischen Kommentatoren vorbehalten. Erst im 15. Jahrhundert beschäftigt sich die Malerei eindringlicher mit dem Riesenaufbau der Dichtung, dessen Dreiteilung Hölle, Fegefeuer und Paradies die Phantasie jedesmal vor eine derartig verschiedene Welt stellt, daß in der Tat nach Dante selber niemand mehr aller drei Welten hat Herr werden können.

Die größte Illustrationsfolge, dem äußeren wie inneren Ausmaß nach, ist uns in den Federzeichnungen Sandro Botticellis erhalten, die sich im Kupferstichkabinett der Berliner Museen befinden, wohin sie 1882 aus dem Besitz des Lord Hamilton gelangten. Großfolioblätter (Pergament) tragen auf der Vorderseite das Bild, auf der Rückseite den Text, so daß jeder Gesang mit einem Bild geschmückt ist. 85 Illustrationen befinden sich in Berlin, acht im Vatikan, der Rest ist verloren gegangen. Botticelli hat sie nach der Rückkehr aus Rom 1483 wohl begonnen im Auftrage von Pier Francesco de Medici. Unvollendet — denn teils ist die Unterzeichnung des Silberstiftes noch nicht ganz mit der Feder nachgezogen, und andererseits wird, da drei Blätter in Deckfarbenmalerei farbig ausgeführt sind, die Absicht bestanden haben, die ganze Folge zu kolorieren — wissen wir nicht, ob der Künstler den großen Plan aufgab oder der Besteller oder ob des Medici Tod (1503) Ursache des Fragments wurde. Jedenfalls aber scheint eine trübe Wolke über dieser Riesenaufgabe gelagert zu haben, spricht doch Vasari von einem „endlosen Wirrsal in seinem Leben".

In Botticelli trat, 150 Jahre nach Dante, eine Phantasiekraft der Dichtung gegenüber, die einen Hauch ihres Geistes verspürt hatte. Illustrieren heißt beleuchten, heißt Licht auf etwas werfen. Die am Worte kleben, die „sich kein Bild von der Sache machen" können, bringen nur Bilderbücher hervor. Die gute Illustration ist die, welche das Bild nicht

BOTTICELLI

DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE“. PARADIES, 27. GESANG (DANTE UND BEATRICE)

BOTTICELLI DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". DIE HÖLLE, 31. GESANG (DIE GEFESSELTEN GIGANTEN)

neben das Wort, sondern an die Stelle des Wortes setzt. Gute Illustration sind „Bilder ohne Worte". Der große Illustrator hat das Recht der Subjektivität. Botticelli war ein Ausleger des Geistes. Persona sofistica nennt ihn Vasari. In kaum endender Bespiegelung phantasiert die spirituelle Kunst Botticellis um die monumentale Schwere Dantes. Er läßt die oft grandiose Dumpfheit, die lapidare Kürze des Dichters zu psychologischen Analysen werden. Der dichterische Reiz liegt in diesen Enthüllungen. Des Geschreis, des Gelärmes, des Getöses jener höllischen Menschenstrudel ist sein subtiles Raisonnement oft nicht Herr geworden — nur Dürers apokalyptischen Phantasien wäre hier ein kongeniales Gebiet entstanden. Aber die ewig veränderliche Situation findet in ihm zum erstenmal lebendigen Nachhall, und jene Zwiegespräche Dantes mit den gequälten Seelen über ihr Schicksal finden einen feinen Beobachter. War es schon Dantes Größe gewesen, alles Geschehen jener Welten in dem Erleben seiner eigenen Person, die er in das Dichtwerk einführt, reflektieren zu lassen, so liegt auch bei Botticelli die Größe auf der Gestalt Dantes. Auf manchen Illustrationen erscheint sie bis zu vier- oder fünfmal. Wir sehen Dantes Erleben, sehen alle Nuancen seelischer Teilnahme vom liebevollsten Mitleid bis zum tiefsten Entsetzen. Mit einem unerhörten Reichtum hat er den körperlichen wie geistigen Ausdruck in Dantes Gestalt veranschaulicht. Wir sehen Dante erleben, sehen, wie der Moment ihn erfaßt, so daß wir selbst zu Dante werden und jene Welt in der eigenen Phantasie entstehen fühlen. Wenn nach Goethe die Aufgabe und Größe des Illustrators darin besteht, die Dichtung im Bild zu Ende zu denken, so hat außer Botticelli keine Illustrationskunst diese Höhe wieder erreicht. Im Fegefeuer, wo das dramatische Leben abnimmt, wo nicht Skizze an Skizze sich schiebt und Symbole sich ausbreiten, treibt seine Phantasie üppigste Blüten. Den letzten Gesängen des Fegefeuers, dem Triumph der Kirche in der Begegnung Beatrices und Dantes ist ein verführerisches Gepränge und ein märchenhafter Zauber verliehen, der orientalisch anmutet und persische Miniaturen zur Voraussetzung hat. Den höchsten poetischen Reiz entfalten die Dialoge Beatrices und Dantes im Paradiese. Immer wieder erscheinen sie in Gesprächen über die letzten Abstraktionen, und immer wieder vermag Botticelli in Haltung und Geste ihnen Leben zu geben, mit denen er die etwas langstreifigen theologischen Spekulationen an diesem Teil der Dichtung erfrischt.

Neben den poetischen Ranken, mit denen Botticelli jene Welt des Dichters umflochten hat, erscheinen die kleinen Grisaillen, welche Signorelli in die Pilaster und Sockel seiner

JOSEF ANTON KOCH

DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE“. DIE HÖLLE,
6. GESANG (ZERBERUS UND DIE SCHWELGER)

GENELLI — DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". DIE HÖLLE, 23. GESANG (DIE HEUCHLER IN DEN BLEIMÄNTELN UND DER GEKREUZIGTE KAIPHAS) ◘

GENELLI — DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". DAS FEGEFEUER, 11. GESANG (DIE STRAFE DER HOCHMÜTIGEN) ◘

G. DORÉ DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". DIE HÖLLE, 5. GESANG (DIE UNZÜCHTIGEN VON DEN STÜRMEN GETRIEBEN)

großen Fresken über die letzten Dinge im Dom zu Orvieto eingefügt hat, wie ein großer Sittenrichter. Sein Ton ist hochernst, streng objektiv. Ihn kümmert weniger wie Dante und Botticelli das dichterische Erlebnis und seine packende Versinnlichung, sondern jene kosmische Gesetzmäßigkeit, — jenes unabänderliche Maß, mit dem jene andere Welt gebaut ist. Wenige Personen, knapper Raum, alles festes Gefüge. Sein Stil ist der der Terzinen Dantes. Klar schält sich bei ihm ein Gedanke heraus und eine klare Situation beleuchtet ihn. Wie moralschwere Sentenzen hämmert der grandiose Ernst Signorellis den Kern, den didaktischen Zweck der Dichtung heraus. Das Spiel der ornamentierten Architektur ist die Lust des 15. Jahrhunderts. Signorelli legt den Stil seiner Zeit neben den Ernst des Dichtwerkes, Botticelli legte ihn hinein und löste ihn in feine spirituelle Gewebe auf.

Fast drei Jahrhunderte blieb der große Phantasieschatz der Göttlichen Komödie ungenutzt. Was Stradanus und Zuccero in ihren Illustrationen um 1580 beizubringen hatten, war Bild neben dem Wort, aber nicht an Stelle des Wortes.

Erst der deutschen Romantik kamen wieder mit des Dichters Person und Werk eigene Gesichte. Der Norden mit seinem neuen Kunstfrühling befreite das Eis rationalistischer Abstumpfung. 1802 nannte ihn der größte Philosoph der deutschen Romantik, Schelling, den „Hohenpriester", der die ganze moderne Kunst für ihre Bestimmung einweiht. Und im selbigen Jahre beginnt in Rom Josef Anton Koch seine leider noch immer zu

ARNOLD BÖCKLIN PAOLO UND FRANCESCA

wenig gekannten Dantezeichnungen (ca. 140 Blatt). Von dem Hang zum Formalen und der Neigung zur phantastischen Mystik, mit der die Liebe der philosophierenden und literarisierenden Romantiker sich Dante und seiner Dichtung näherten, wußte der Spekulationen nicht abgeneigte Sinn J. A. Kochs sich jedoch nur eine kurze Strecke eins, — wenn er die christliche Allegorie der Dichtung ein Thema nennt, „für die grandioseste Kunstdarstellung gemacht". Nicht mit Spekulation und Raisonnement ist der Tiroler Bauernsohn jenen Welten zu Leibe gegangen, sondern mit dem ihm eigensten Temperament, das auch seinen Gebirgsbächen elementare Kraft

EUGEN DELACROIX

DANTE UND VIRGIL, VON PHLEGIAS GEFÜHRT, PASSIEREN DEN DIE HÖLLENSTADT DITE UMGEBENDEN SEE

verliehen hat. Die unerhört leidenschaftliche Gestaltung der höllischen Zustände und Schicksale ist ganz nach seiner Art. Den Wirbelsturm jener Gefilde zwingt seine landschaftliche Phantasie in Menschenmassen hinein. Ein freier offener Strich — die schönsten Blätter in der Nationalgalerie in Berlin — reißt summarisch die Gebilde mit großen Linien zusammen. Hier ist im Kontur nichts von jener dünnen, matten Art der Nazarener, nichts von jener Politur der Klassizisten. Und in der Erfindung greift er hoch hinauf zu Signorelli und Michelangelo. In stilleren Szenen kommt auch zuweilen seine große Meisterschaft im Bauen von Flächen und Räumen zur Geltung, die diesem Erneuerer der klassischen Landschaft eigen war. Und diese mag es gewesen sein, die ihm den kühnen Mut gab, die Fresken der Villa Massimi weiterzuführen, die Cornelius geplant hatte. Reinhardt befürchtete, daß er hier sein Maß überschreite. Er hatte recht. Der Ton ist, wie in den Zeichnungen, sehr hoch gegriffen, die Erfindung stark und sicher, aber das Figurale ging über sein Können teilweise hinaus.

Schon vor Koch hatte Flaxman 1793 sich der Göttlichen Komödie zugewendet. Es war nach den Illustrationen zur Ilias und Odyssee. 111 kleine Umrißkupfer versuchen der Fülle der Gesichte Herr zu werden. Vom Inferno ist der Schauer des Ewig-Unversöhnlichen gewichen. Kleine Episoden sind übriggeblieben, die bei geringem äußeren Aufwand der Handlung die Würde des Gegenstandes wahren. Die Form verläßt aber nirgends die wohltemperierte Schichtung des klassizistischen Reliefs. Und das Paradies ist pietistisch fromm und lieblich wie Wedgwood-Porzellan.

Die Deutschen haben den Klang voller erfaßt. Grandios im Pathos der Einzelfigur, die zwar die unermeßlichen Räume der Dichtung ganz vergißt, rollt die Deklamation dahin, die Genelli in seinen 36 Umrissen (1830) der Dichtung geweiht hat. Wundervoll ist der intellektuelle Fanatismus dieses abstraktesten der Deutsch-Römer, mit dem er seine Gesichte zwingt. Sie erschienen ihm nicht im Fluge durchs Jenseits wie Doré. Schwerblütig, schwerfällig, intellektualistisch, alles das kann man den Holzschnittillustrationen Gustav Dorés (1861) nicht nachsagen. Genelli streift oft hart diese Eigenschaften. Aber er hat eins dem großen Franzosen voraus; er ringt und wir schauen allerdings weniger Dante als Genellis Künstlerleben. Die „Schule der Geläufigkeit", in der hier der späte Doré seine Phantasien kinematographisch abrollte, hat manchmal den momentanen Reiz kosmischer Überraschungen. Delacroix' Dante-Barke kannte noch die infernalen Schauer, kannte noch die grandiose Wucht der Geschehnisse, kannte die große Leidenschaft, die terribilità. Nicht der Dichtung Inhalt, wohl aber ihr „Bausinn" könnte noch oft der Stein werden, an dem der Stahl unseres Geistes seine Funken schlägt.

W. Kurth

J. FLAXMAN ▫ DANTES „GÖTTLICHE KOMÖDIE". FEGEFEUER, 19. GESANG (DIE GEIZIGEN BEWEINEN IHRE SÜNDEN)

THEO VON GOSEN PIETÀ

TH. VON GOSEN TAUFMEDAILLEN

NEUE ARBEITEN THEO VON GOSENS

Unberührt von der jüngsten Kunstbewegung ist Theo von Gosen auch in seinen neuesten Schöpfungen geblieben. Seine Persönlichkeit ist so fest umrissen und seine Formensprache ihm so ureigen, daß er keinerlei Anregung von dem seinem Kunstempfinden so fremden Expressionismus empfangen konnte. Ihm ist die Treue zur Natur verbindliches Gesetz. Doch wandte sie sich ihm nicht zum Naturalismus, sondern er kam, in seinen jüngeren Jahren entscheidend von Hildebrand beeinflußt, zur Veredlung und Beruhigung der Naturformen im Sinne der Antike. Diesen Einfluß nahm er so stark auf, weil er ihm nicht nur zufällig anflog, sondern ganz von innen heraus scheinen Charakter und Kunstanschauung in antiken Formen ihren eigensten Ausdruck gefunden zu haben. Mit der Antike gemeinsam hat er die Freude am schönen Menschen, die Mäßigung im Affekt, die Milde und Stille im Stimmungsgehalt seiner Figuren und die auf solidester Kenntnis beruhende Behandlung des jeweiligen Materials. In seinem Studium anderer Kunstepochen begegnete er Wahlverwandten noch

TH. VON GOSEN MEDAILLE

TH. VON GOSEN KLEINBRONZE MIT GRÜNEM MARMORSOCKEL

in der Renaissance (Abb. S. 66); besonders im Quattrocento fand er das Zierliche und Geschmeidige aufs schönste verkörpert, das er selbst so oft und gern in seinen Plaketten, Ehrengaben und Statuetten zum Ausdruck brachte (Abb. S. 67).

So innerlich gefestigt und dabei vollgesogen von dem Formenreichtum vergangener Kunst konnte er — da er stets frisch und liebevoll an seine Aufgabe herantrat — trotzdem ein durchaus eigen schaffender Künstler bleiben. Ganz er selbst in Ernst und vornehmer Würde der Gestaltung tritt er uns in dem Porträt des Organisten Mayer entgegen. Idealisiert durch Auffassung und Wahl des Materials — sie ist aus silbern schimmerndem Eisen geschaffen — lebt in diesem Kopfe die vibrierende Geistigkeit unserer Zeit (Abb. S. 65). Schön und kindlich, zusammengestimmt mit dem reinen Material weißen Marmors, ist das knospenhafte Mädchenköpfchen eine seiner reizvollsten Schöpfungen (Abb. S. 71). An beiden Werken werden ganz entschiedene Züge Gosenschen Schaffens deutlich. Einmal seine absolute Treffsicherheit in der Zusammenstimmung von Ausdruck und Material, dann aber der leise naturalistische Anhauch, der die klassische Form eigentümlich belebend durchbricht. Mit feinem Gefühl ist auch die klassizistische Gestalt des Grabmals geschaffen

TH. VON GOSEN ▫ EHRENGESCHENK FÜR EINEN HOLZINDUSTRIELLEN (BRONZE UND FARBIGER MARMOR)

TH. VON GOSEN GLOCKENMODELL

(Abb. S. 72), die, ganz in die Fläche gebannt, einen dekorativen Abschluß des geschmackvollen Sockels bildet.

Von seinen früheren Werken her — aus denen man sich immer gern der schönen Kanzelfiguren der Breslauer Johanneskirche und der feinen, eleganten Bronzen des Geigers und des sitzenden Heine erinnert — führt keine starke Entwicklungslinie. Aber es ist das Vorrecht vornehm harmonischer Naturen, sie selber bleiben zu können, ohne an Reiz zu verlieren.

Franz Landsberger

NEUE KUNSTLITERATUR

Indische Baukunst von Emanuel La Roche mit Geleitwort von Heinrich Wölfflin und Literaturverzeichnis von Emil Gratzl. 3 Bände 45×32, 3 Bände 64×45. Etwa 250 Seiten Text, 555 Abbildungen, 125 Tafeln, 40 Doppeltafeln, wovon 15 Tafeln in Farben. Band I und II: Tempel, Holzbau und Kunstgewerbe. Band III und IV: Moscheen und Grabmäler. Band V und VI: Stalaktiten, Paläste und Gärten. 6 Halbpergamentbände. Preis 200 Dollars. München, F. Bruckmann A.-G.

„Aller Augen sind heute nach dem Osten gerichtet. Ein Werk über indische Architektur bedarf darum keiner empfehlenden Einführung. Die Veröffentlichung trifft mit einem Zeitverlangen zusammen", sagt Heinrich Wölfflin in seinem Geleitwort.

Vom 3. vorchristlichen Jahrhundert bis zur Gegenwart dehnt sich die Entwicklung der indischen Baukunst, am unberührtesten in Südindien. Hier haben wir das Schulbeispiel einer Kunst vor uns, die sich gleich einer Pflanzen- oder Tierart langsam und durchgehend weiterentwickelt hat bis zu dem Grade, daß man die nichtdatierten Bauten neben die geschichtlich feststehenden ohne weiteres einreihen kann. Ebenso merkwürdig ist ein Zweites: Hinter dem erhaltenen Steinbau liegt ein Zeitalter des Holzbaues. Als holzreiches Land hatte Indien naturgemäß den Holzbau zur eigenen bodenständigen Baukunst entwickelt und ihn in der Folge

TH. VON GOSEN GLOCKENMODELL

als Kopie der Holzkonstruktion wörtlich in den Steinbau übersetzt, denn die Bauformen waren durch ihre Verwendung an den Tempeln derart sakral gefestigt, daß man auch im Steinbau nicht mehr von ihnen abweichen durfte.

Mitten in ihrer vollen Blüte überraschte ums Jahr 1200 der eindringende Islam die indische Kunst. Wie ein befruchtender Regen, sagte man früher, — wie ein Reif in der Frühlingsnacht, sagt man heute. Gewiß, es wurde vom islamischen Sturm manche Blüte geknickt, aber der Islam brachte neue Baugedanken; sie kamen aus holzarmem Land, wo sich der Gewölbebau ausgebildet hatte. Er sollte sich in Indien weiter entwickeln zu ungeahnter Höhe, denn der Stamm indischer Kunst hatte Säfte genug, um neue Schosse zu treiben, die sich den neuen Bauaufgaben schmiegsam und kraftvoll zugleich aufs glänzendste anpaßten. So ist es geschehen, daß der Islam in keinem anderen Land so herrliche Werke geschaffen hat wie in Indien, weil er in keinem Land auf eine so hohe Kultur stieß wie hier, wo von alters her zahlreiche wohlausgebildete Kunstschulen blühten.

Von Norden her war der Islam ins Land gedrungen wie alle Zuwanderung. Der Süden des Landes wurde davon am wenigsten berührt. Hier blüht noch heute der Schivakult wie vor Tausenden von Jahren. Die wagrechte Schichtung der Tempelpyramiden Schivas beruht auf einem symbolischen Prinzip wie die nach oben strebenden Rippen der Tempelpyramiden Vischnus, und so geht es weiter bis in Einzelheiten, die wohl noch lange nicht alle ergründet sind. Auf dem Gebiet der religiösen Plastik treffen wir dieselbe Regel, auch hier sind Bildung, Stellung und Bewegung der Göttergestalten genau vorgeschrieben. Die Entwicklung schreitet aber dennoch fort, sie bemächtigt sich der durch Symbolismus und Ritual geheiligten Form vor allem durch ornamentale Verfeinerung und Veredlung. Das künstlerische Leben liegt im Ornament.

Darum mußte das vornehmliche Streben dieser Veröffentlichung auf eine ausgiebige und anschauliche Wiedergabe des Ornaments gerichtet sein; so erklärt sich das große Format der Tafeln. Den Fachgenossen und Kunsthandwerkern wird damit besonders gedient sein. Es lag dem Verfasser alles daran, von dem gewaltigen Phänomen der indischen Baukunst ein deutliches Bild zu geben.

TH. VON GOSEN WEIBLICHE FIGUR

Darin wurde er unterstützt bei den Aufnahmen und Abklatschen an Ort und Stelle sowie bei der Herausgabe des Werkes durch seinen Freund Alfred Sarasin, bei der Ausarbeitung des Textes durch Dr. Emil Gratzl, bei der Herstellung der Bildstöcke durch die Frobenius A.-G. in Basel und bei der Drucklegung durch die F. Bruckmann A.-G. in München. Das Werk umfaßt das ganze große Gebiet der indischen Baukunst, — nicht alle Bauten, das wäre unmöglich, denn sie sind noch gar nicht alle erforscht und aufgenommen, — aber der Zusammenhang der ganzen weitverzweigten Entwicklung ist gegeben und einzelne Beispiele sind eingehend dargestellt, so daß sich auch die Stellung und Wirkung des Ornaments deutlich verfolgen läßt. Darin eben liegt eine wesentliche Ausdruckskraft der indischen Baukunst. Was an Gesamtanlagen von Tempeln, Moscheen, Gräbern und Palästen in Verbindung mit herrlichen Gartenanlagen mit ihren Wasserkünsten und Terrassen, bei ausgesucht überlegter Ausnützung der Situation geleistet wurde, wie weit die Symmetrie in rein indischen und islamischen Bauanlagen erstrebt wurde, das sind Dinge, die durchweg dargelegt werden. So darf der Verfasser hoffen, dem allgemeinen Bedürfnis nach Anschauung der indischen Baukunst und Klarlegung ihrer Zusammenhänge den langersehnten Stoff zu einem großen Teil liefern zu können. Wenn er das mit dem bald im Druck vollendeten Werk erreicht, wird er für seine jahrelange Arbeit reichlich belohnt sein.

Emanuel La Roche

TH. VON GOSEN KINDERBÜSTE

TH. VON GOSEN MASKE

TH. VON GOSEN GRABMAL

Albrecht Altdorfer

Mezzotinto Bruckmann

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten
(Berlin, Kaiser Friedrich Museum)

1529

ALBRECHT ALTDORFER,
DER SCHÖPFER DER DEUTSCHEN LANDSCHAFTSMALEREI

Klassizität verbürgt dem bildenden Künstler nicht absolute, unerschütterliche Geltung seines Ruhmes. Auch die alten Meister, die man als die ruhenden Pole in der Flucht künstlerischer Erscheinungen ansieht, sind nicht eigentlich feste Werte. In dem Maß, als die Kunstwissenschaft, die noch jung ist und noch jeder Entwicklung fähig, sich in Details eingräbt, um diese zusammenfassend auf das Ganze der Kunst zu projizieren, aber auch in der Parallele zu zeitgenössischen Kunstströmungen und Kunstrichtungen erfolgen Entthronungen und Erhebungen unter den alten Meistern. Es liegt nahe, an den Greco, an Magnasco, an Guardi zu denken, die erst das letzte Jahrzehnt hochhob, während man von dem früher über alles geschätzten Murillo abrückte, selbst den „göttlichen Raffael" nicht mehr so ganz in den Himmel hebt, und vor allem eine Scheingröße wie Guido Reni ganz fallen ließ.

Noch näher liegt es, darauf hinzuweisen, wie Matthias Grünewalds Erscheinung an Raum und Geltung gewann: er, den die Kunstgeschichtschreiber doch in ziemlichem Abstand von Dürer und Holbein nannten, ist nun „aufgerückt" und hat für viele Dürer „überflügelt", wenigstens etwas verdunkelt.

Und ähnliches erlebt man nun mit dem Regensburger Meister Albrecht Altdorfer. Einst als Schüler des Albrecht Dürer bezeichnet (was indessen nicht zutreffend ist) mit den Kleinmeistern zusammengenannt oder gar in das Gefolge Cranachs versetzt, auf alle Fälle rasch und lieblos abgetan, wächst seine Persönlichkeit und sein Werk, dem, nach Friedländers Vorgang im Jahre 1891, immer mehr das Interesse der berufsmäßigen Kunstforscher wie der genießenden Kunstfreunde sich zuwendet, zu den Großen, zu den führenden Meistern der deutschen Malerei hinauf.

Es ist bezeichnend, daß man Altdorfer heute mehr mit Grünewald als mit Dürer zusammenbringen will: in seinem farbenstarken Kolorit, in der unerhörten Kühnheit seiner malerischen Schilderung atmosphärischer Vorgänge will man die Verwandtschaft zwischen dem Regensburger und dem Aschaffenburger Meister erkennen. Man rückt solchermaßen Altdorfer näher zu sich heran, zieht seine Kunst in den Lichtkreis der als lebendigst gefühlten Erscheinung der alten deutschen Malerei. Oskar Hagen sieht in Altdorfer die Erfüllung der altdeutschen Landschaft; er ist der große deutsche Meister, der die Tradition weitergibt: „Die Poesie des hohen Waldes hat erst Rembrandt wieder so und dann doch nicht so vollkommen ‚deutsch' gesehen und sichtbar geoffenbart wie Altdorfer." Altdorfers Werk, meint Hagen, sei das natürlich gegebene Ende einer großen Entwicklung gewesen: Der eigentliche Held im Stück sei fortan nicht mehr der Mensch, sondern die Natur, die ihn hervorbringe und zu dem ersten ihrer Kinder erhebe, zu dem, mit dem sie Zwiesprache halte und dem sie ihre Geheimnisse anvertraue. Und dann die schöne Synthese: „Es ist im Grunde eine bloße Konsequenz, daß der Mensch in solchen Landschaften gar keine Rolle mehr spielt. Italienische heroische Natur bedarf seiner, denn sie ist nur gesteigerte Leiblichkeit. Deutsche Landschaft aber ist seelisches Selbstporträt. Die Seele spricht nur dort ihre ganze Schönheit aus, wo der Leib selbst nicht mehr zu sehen ist."

Das wiedererwachte Naturgefühl unserer Zeit, das sich auch die kleinere Erscheinung des Frankfurters Adam Elsheimer entdeckte, triumphiert in der Schilderhebung Altdorfers. Eine Art von intimem Pantheismus, der mit dem pathetischen Pantheismus Goethes und der großen Romantiker nichts zu tun hat, geht durch unsere Zeit, das Poetische in der Malerei kommt wieder zu seinem Recht, zärtlichere Begabungen finden ihre Freunde, Hans Thoma und Karl Haider, die des Blickes für die kleine, zierliche Einzelheit im großen Bilde der Natur nicht entraten, werden gefeiert. Das ist eine wohlvorbereitete Stimmung, um Altdorfers Kunst aufzunehmen. Man ist landschaftlich gesinnt, weil man richtig fühlt, daß es ausschließlich die Landschaft ist und nur sie allein es sein kann, die die deutsche Malerei weiterführt, ohne daß ein Knick in ihrer Entwicklung eintritt. Man schaut deshalb mit schwärmerischer Begeisterung zu Alt-

ALBRECHT ALTDORFER LANDSCHAFT (RADIERUNG)

dorfer auf als zu dem, der um das Jahr 1530 die erste deutsche Landschaft rein um der Landschaft willen, ohne heilige Figuren, ohne Staffage, ohne Begebenheiten, ohne Drama malte. Es ist selbstverständlich, daß Altdorfer damit das „Repertoire“ der Malerei ungeheuer bereicherte. Er gab den Bildern, auf denen die Menschen vor gobelinhaften Hintergründen oder vor neutralen Wänden agierten, Tiefe und Räumlichkeit, er nahm ihnen den peinlichen Eindruck der kurzen Bühne und verlieh ihnen die Luftigkeit und atmosphärische Kraft des Freiraums. Das mehr im äußerlichen. Innerlich aber bedeuten seine Bilder und graphischen Schöpfungen eine ungeheure Steigerung des Naturgefühls und damit zugleich der nach außen wirkenden, aus dem dumpfen mittelalterlichen Geist zur Ausstrahlung der Persönlichkeit und zur Befreiung von dogmatischem Zwange strebenden Individualität. Was ist in diesem Regensburger Maler an subtilstem Naturempfinden! Da ist kein Blümlein und Grashalm, kein Blättchen am Baum, kein Käferlein oder Falter so klein, daß es Alt-

Alte Pinakothek,
München

ALBRECHT ALTDORFER
BERGIGE LANDSCHAFT

Alte Pinakothek,
München

▫ ALBRECHT ALTDORFER ▫
ST. GEORG MIT DEM DRACHEN

ALBRECHT ALTDORFER

OBERER TEIL DES GEMÄLDES „SIEG ALEXANDERS D. GROSSEN ÜBER DARIUS“

Alte Pinakothek, München

dorfer nicht wert wäre, die Geschichte von der Geburt des Heilands, von der Ruhe auf der Flucht oder die Begebenheit von der keuschen Susanna zu bereichern. Aber nicht nur so nebenbei; sondern eine Blume, die ihren Blütenkelch aus der Blätterkrone heraushebt, etwa eine langstielige, mannshohe Königskerze, ist dem Meister gerade so wichtig wie eine menschliche oder himmlische Gestalt. Da dieses Prinzip allem und jedem auf seinen Bildern gleich gilt, so ist indessen schließlich doch das schönste Gleichgewicht da. Ist er in der Bildung dieser Einzelheiten auch Miniaturist, so ist er es doch nicht in einem Maße, daß das Einzelne aus dem Ganzen herausfiele; vielmehr geht eine fast musikalische Harmonie durch jedes Werk. Und diese Harmonie wirkt sich auch noch anders aus: Altdorfer, obwohl der Landschaft schwärmerisch hingegeben, ist nicht einseitig Landschaftsmaler. Wie er ein Mann vieler Interessen war, der sich neben der Malerei auf Architektur und Plastik verstand, so treten auf seinen Bildern auch diese Elemente hervor und bauen sich, zugleich mit der menschlichen Gestalt, zu einer Einheit zusammen; ein wohlgeordnetes Ganzes entsteht: Kosmos im ureigentlichen Sinne.

Ich kann mir denken, daß ein Künstler, der seine Bilder mit einer bis ins Letzte gehenden Akribie ausmalte, auf seinen formatlich meist kleinen Tafeln das äußerste Winkelchen mit der gleichen Delikatesse und eingehend sorgenden Liebe umhegte, ein Mensch und Bürger von hoher Tüchtigkeit und Klarheit gewesen sein muß, von Fleiß beseelt, seinen Werken zugewandt und doch über sie hinaus den Blick auf ein größeres Ganzes gerichtet. In der Tat spricht das, was wir urkundlich vom Leben Altdorfers überkommen haben, in diesem Sinne. Um 1480 scheint Altdorfer in Regensburg geboren zu sein: man kommt zu dieser Jahreszahl durch die Tatsache, daß der Meister im Jahre 1505 um die Verleihung des Bürgerrechts einkam und dies damals im fünfundzwanzigsten Lebensjahre zu geschehen pflegte. Einen Teil seiner Jugend verlebte er in der Regensburg nahe gelegenen oberpfälzischen Stadt Amberg, wohin die Familie, wie man annimmt, Schulden halber verzogen war. Der Amberger Aufenthalt bringt es mit sich, daß Altdorfer zuweilen als „Maler von Amberg" bezeichnet wird; dies hat auch die heillose Verwirrung angerichtet, daß Altdorfer häufig mit dem Augsburger Maler Christoph Amberger verwechselt oder zusammengeworfen wurde. Bald scheint die Rückkehr, wenigstens Albrecht Altdorfers, nach Regensburg erfolgt zu sein; er lernte dort bei einem Miniaturmaler. Dieser Zweig der Kunst blühte in der Donaustadt, in deren St. Emmeram-Kloster der berühmte Codex aureus aufbewahrt wurde und den schreibkundigen, kunstreichen Mönchen als ein unerschöpfliches Vorbild diente. Ein bestimmter Miniaturenmeister kann nicht als Lehrer Altdorfers genannt werden; ebensowenig ist Dürer sein Lehrer gewesen, obwohl Beziehungen zu diesem bestanden zu haben scheinen; wenigstens wird berichtet, Dürer habe Altdorfer 1509 eine Handzeichnung geschenkt. Voß weist auf Zusammenhänge der frühen Graphik Altdorfers mit dem Monogrammisten M. Z. hin, doch mag es sein, daß in beider Werk nur die Gemeinsamkeit der Zeitstimmung spricht. 1506 entstanden Altdorfers früheste Stiche, monogrammiert und datiert, noch zaghaft, durchaus autodidaktisch, aber in allem die Persönlichkeit des späteren reifen Meisters verkündend und sie im wesentlichen umschreibend. In das Jahr 1511 ist Altdorfers berühmte Donaureise zu setzen, die er vielleicht zusammen mit seinem begabtesten Schüler und Anhänger Wolf Huber aus Feldkirch, der später in Passau ansässig wurde und neben Altdorfer der bedeutendste Vertreter des Donaustils ist, ausführte. Die Reise ging weit ins Österreichische hinein. Etwa im gleichen Jahr scheint eine zweite Reise, die den Meister nach Tirol, in die österreichischen Alpenlande und vielleicht nach Oberitalien führte, stattgefunden zu haben. Eine „italienische Reise" Altdorfers wird für die Jahre 1520 und 1521 in Anspruch genommen, gesichert ist sie nicht, wenn auch stilistische Wandlungen, die um diese Zeit geschahen, dafür sprechen. 1513 erwarb Altdorfer ein Haus in Regensburg, 1518 kaufte er ein zweites dazu und scheint also in ziemlichem Wohlstand gelebt zu haben, einer der Maler-Patrizier der Reichsstädte, wie sie einem in jener Zeit zuweilen begegnen. 1519 wurde er Mitglied des „äußeren Rats" seiner Vaterstadt und in eben dieser Zeit ist er von Gemeinde wegen viel beschäftigt mit künstlerischen Aufträgen, die mit dem Kultus der „Schönen Maria" von Regensburg, einer damals aufgetanen Wallfahrt mit kuriosen Wundergeschichten zusammenhängen. Bald verwickelt ihn auch Kaiser Maximilian in seine künstlerischen Unternehmungen: er ist mit Holzschnitten an der sogenannten „Ehrenpforte" beteiligt. Ebenso tritt der kunstsinnige Herzog Albrecht IV., später Herzog Wilhelm IV. von Bayern mit ihm in Verbindung, und für die bayerische Kunstkammer entstehen solchermaßen die Gemälde „Susanna im Bade" und „Die Schlacht bei Arbela". 1526 wurde Altdorfer in den „inneren Rat" gewählt, im gleichen Jahre wurde er, der sich für Ar-

Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin

ALBRECHT ALTDORFER
DIE GEBURT CHRISTI

Alte Pinakothek,
München

ALBRECHT ALTDORFER
MARIA MIT DEM KINDE IN DER GLORIE

Alte Pinakothek
München

ALBRECHT ALTDORFER
MARIÄ GEBURT

chitektur stets interessiert hatte, als Regensburgischer Stadtbaumeister bestellt. Leider war es ihm nicht vergönnt, einen Märchenbau oder auch nur ein Werk repräsentativer Erscheinung zu türmen; sicher hätte er gerne einen Palast, wie er ihn mit Farben auf seinem Susanna-Bild aufgerichtet, in Wirklichkeit erbaut, aber dazu gab es in dem arm gewordenen Regensburg kein Geld; er mußte sich mit dem Bau des Weinstadels, des Schlachthauses und der zum Schutze gegen die Türken aufgeführten Basteien (1529) begnügen. Im Rat scheint Altdorfers Stimme gegolten zu haben. Eine Miniatur, die von Hans Mielich stammen könnte, zeigt eine Sitzung des Rats in einem Raum, den eine wundervolle Türe nach Altdorfers Entwurf und ein heute leider verschollenes Gemälde seiner Hand, Christus als Weltenrichter darstellend, schmückt. Man erblickt auf der Miniatur Altdorfers Wappen neben dem der Ratsherren Saller, Aichinger, Paumgartner u. a. und ihn selbst, der als unbärtiger, vornehmer Herr in reicher, hellerer Kleidung zwischen den bärtigen, dunkler gekleideten übrigen Ratsherren sitzt. 1529 hatten ihn diese zum Bürgermeister haben wollen, aber er lehnte es ab; er wollte seiner Kunst nicht rauben, was ihr gebührte: kostbarste Zeit. Im Januar 1538 machte Altdorfer sein Testament, bald darauf starb er, angeblich am 14. Februar 1538. Er hatte seinen Ruhm nicht überlebt. Zahlreiche Werke seiner Hand, malerische, bauliche, kunstgewerbliche zeugten fürderhin in seiner Vaterstadt für ihn, bevor die Bilder in alle Welt wanderten und den hohen Schmuck erster Kunstsammlungen bildeten. Eine zahlreiche Schülerschaft, aus der neben Wolf Huber besonders Michael Ostendorfer hervorragt, und der Donaustil oder die „Donaurenaissance“, von ihm mit heraufgeführt und repräsentiert, überdauerten ihn.

Über mehr als drei Jahrzehnte erstreckt sich Altdorfers Schaffen. Primitiven Anfängen, die neben den Radierungen, die sich auf Einzelheiten beschränken und außer den phantastischen Zeichnungen durch Gemälde, wie die Berliner „Satyrfamilie“ und die „Heilige Nacht“ in Bremen, die erste Fassung dieses Lieblingsthemas Altdorfers, bezeichnet werden, folgt zwischen 1511 und 1520, also nach der Donaureise und vor der hier möglicher Weise einzuschaltenden „italienischen Reise“, die erste Reifezeit, die in allem sein Bestes brachte. Sie begann mit den freieren, zügigeren Holzschnitten in ihrer eigenartigen Naturübersetzung; es schlossen sich an die Meisterradierungen über Themata der Leidensgeschichte Christi, die Blätter, die auf den „Schönen Maria“-Kultus Bezug haben. Von Gemälden entstanden die wundervolle „Geburt Mariä“, mit dem herrlichen, wie ein Fruchtgewinde um den Säulenkranz des Tempels sich schwingenden, geisterhaft leichten, luftigen Engelsreigen, einem Hauptwerk der Münchner Pinakothek, die poesievolle „Ruhe auf der Flucht“, der Drachenkampf des heiligen Georg, ein phantastisches Märchen, das in einem Urwald von Farrenkräutern spielt, gnomenhaft, die „Heilige Nacht“ des Berliner Museums mit ihrem Ruinenzauber und dem grotesken Wunder der mitternächtlichen Sonne. Endlich, neben anderen ungenannten Gemälden, der mehrteilige Zyklus der Quirinuslegende, dessen einzelne Teile leider nicht mehr vereinigt, sondern in Siena (Akademie), Nürnberg (Germanisches Museum) und Augsburg (Privatbesitz) verstreut sind. In dieser märchenhaften „Erzählung“ triumphiert der Künstler als Fabulierer und als Naturpoet. Prachtvoll, diese Stimmungen! Etwa die Brückenszene in ihrer neuartigen Gruppierung der Menschenmenge, die nicht ängstlich kleinlich behandelt, wie man es von der Zeit und ganz besonders von dem „Miniator“ Altdorfer erwarten sollte, sondern auf großen Eindruck gestellt ist, so wie die Menschengruppe auf Grünewalds Erasmus- und Mauritius-Bild. Genial ist der Standpunkt des Malers und Beschauers gewählt: er schaut von unten nach oben, sieht also die Brücke und die Menge in Unteransicht und bekommt so den Blick frei auf den Strom und die Landschaft der grotesk bewegten Berge, die sich im Ausschnitt der Brückenpfeiler darstellen. Hier ist wieder die Landschaft ins Bild getreten — es war für den Künstler eine Herzensnotwendigkeit, wie bei einem andern Bild des Zyklus, der „Auffindung des Leichnams des heiligen Quirinus“, das in eine abendliche Flußlandschaft hineinkomponiert ist und durch die tiefglühende, untergehende Sonne ein seltsam stimmungsförderndes Element addiert erhält.

Der dritten Entwicklungsperiode Altdorfers, jener, die nach 1520 einsetzt und sich bis an sein Lebensende erstreckt, dabei vielleicht noch einmal zu unterteilen wäre, indem die Schöpfungen der Spätzeit als eine vierte Periode abgezweigt werden könnten, gehören seine bekanntesten Gemälde an, jene, die recht eigentlich „Altdorferisch“ sind. Über die malerischen Mittel gebietet der Meister jetzt unbeschränkt. Formale Verwischungen, Verzeichnungen, Unbeholfenheiten schließen sich fortan aus. Sein Kolorit ist klar und leuchtend: Licht durchdringt alles; jedes Ding erscheint sozusagen in runderer, plastischer Form — aber das bedingt zuweilen auch Härte, und die schumme-

Alte Pinakothek,
München

▫ ALBRECHT ALTDORFER ▫
SUSANNA IM BADE (AUSSCHNITT)

Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin

ALBRECHT ALTDORFER
LANDSCHAFT MIT SATYR-FAMILIE

ALBRECHT ALTDORFER — DER HEILIGE QUIRINUS WIRD INS WASSER GESTÜRZT

Siena, Akademie

rige, geheimnisvolle, märchenselige Stimmung einzelner Frühwerke ist weg. Indessen wäre es falsch, auch Altdorfer gegenüber in den vielbeliebten Fehler zu verfallen, die Werke der Spätzeit geringer zu werten und alles auf die Karte der Anfänge zu setzen. Altdorfer war ein Künstler, der Erstarrung nicht kannte; immer war er in Entwicklung, nie blieb er stehen, nie wiederholte er sich. Die drei Fassungen der „Heiligen Nacht", (Bremen, Wien, Berlin) zeigen nicht etwa Freude an Repliken, sondern enthüllen Altdorfers unermeßlichen innereren Reichtum: es sind drei völlig verschiedene Bilder von mannigfaltigster Stimmung. Zu den Werken der späteren Reife gehören vor allem die Landschaftsradierungen, die in ihrer Landschaftlichkeit „an sich" Vorläufer der Landschaft von 1530 in der Münchner Pinakothek sind: hier wie dort diese Steigerung über das rein Anschauende und Abschildernde hinaus — hier wie dort das verständnisvolle Einfühlen in das „Erdleben" und seine Steigerung in der malerischen Wiedergabe. Im Susanna-Bilde schwingt die hohe Freude am Vegetativen, jedes Kräutlein scheint dem Meister zur Freude zu blühen, die Lilie in der Hand der Dienerin ist bis zur letzten, feinsten Einzelheit durchgestaltet, und jedes Blatt am Baum zittert in schaudernder Freude: wie leises, zartes Rieseln geht es durch das zärtlich gestaltete Buschwerk. Fern baut sich eine an Burgen reiche Stadt auf, am Horizont starren grotesk silhouettierte Berge. Was man an Altdorfers Landschaften gelegentlich tadelt: daß ihnen der Mittelgrund fehle — hier kann man dies nicht empfinden. Ein dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zugehörendes Bild „Der Bettel sitzt der Hoffart auf

ALBRECHT ALTDORFER „DER BETTEL SITZT DER HOFFART AUF DER SCHLEPPE“

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

der Schleppe“ entstammt gleichfalls der Spätzeit, auch in seiner kraftvollen Zusammenfassung eines phantastischen Stoffmotives, einer kühn gesteilten Architektur und einer unendlich reichen Landschaft, ein echter Altdorfer. Die Münchner Pinakothek besitzt das motivlich für die deutsche Malerei ungewöhnliche Bild der in einer Engelsgloriole in Wolken thronenden Maria mit dem Kinde. Engel schweben über ihr und halten ihre Krone, tief unter ihr blaut eine echte Altdorfer Landschaft und wächst mit den Bäumen in die Wolken hinein, die die Gottesmutter tragen. Das Schönste aber ist, wie das Konzert der musizierenden und jubilierenden Heerscharen übergeht in den Nimbus, in die Fülle des Lichts, und wie die Engelsköpfchen gleichsam Punkte voll farbiger Glut werden und sich zu einem atmosphärischen Wunder verbinden. Diese Kraft und überraschende Phantastik im Atmosphärischen erfuhr noch eine Steigerung in dem gleichzeitig (1529) entstandenen Gemälde der Alexanderschlacht–Schlacht bei Arbela — in der Münchner Pinakothek. Unten Miriaden von Pünktchen, Zelte, blitzende Schwerter und Rüstungen, Fahnen, nickende Federbüsche: mit der Akribie des Miniators mehr geschrieben als gemalt. Darüber aber ein grandioses Himmelsschauspiel. Auf der Seite der Perser der verblassende Mond, blausilbern, auf der Seite der Griechen die jauchzend emporsteigende Sonne, Wolken durchbrechend, mit ihren Strahlen Berggipfel und Bergrücken vergoldend, das Meer und seine Inselwelt erwärmend, den Mondesschimmer niederkämpfend. Gottfried Kellers Wort fährt einem durch den Sinn: Silber und Rosen! Hier wird es Ereignis.

Altdorfers Naturgefühl steigert sich aus der zärtlichen Umschlingung vegetativer Kleinwelt im Reiche Floras über das verständnisvoll unterstreichende Eingehen auf die Seltsamkeiten des Erdlebens zum gewaltigen Maestuoso der Wunder der ewigen Lichter am Himmel. Und so mag es uns, die wir so oft in eine Landschaft hineinschauen und dabei an Bilder der sie nachgestaltenden Meister gemahnt werden, wohl so ergehen, daß eine besonders schöne Tanne oder ein scharf vor der blauen Luft sich absetzender, zackiger Fels uns an Altdorfer gemahnt, daß wir seiner aber ganz besonders gedenken, wenn wir bei weichender Nacht auf Bergeshöhe die junge, rote Sonne aufgehen sehen und die angeglühten Bergspitzen erschauen, während der Mond sachte erbleicht, verschwindet. Das ist die Stimmung des Alexanderschlacht - Bildes: zum Naturgottesdienst gesteigertes Naturgefühl, aus Erlebnis geworden, durch ein unendlich fein reagierendes Künstlertemperament hindurchgegangen, Zeugnis des philosophisch-religiösen Empfindens des großen Meisters, der der deutschen Kunst die Wendung in die Landschaft gab.

Georg Jacob Wolf

ALBRECHT ALTDORFER MADONNA MIT DEM SEGNENDEN KINDE (RADIERUNG)

MARMORKOPF EINER GÖTTIN IM BERLINER ALTEN MUSEUM*)

Die römischen Kopien griechischer Bildhauerwerke verlieren durch die eindringende Forschung immer mehr an Glaubwürdigkeit; ihre Stillosigkeiten werden immer deutlicher und unerträglicher; immer mehr von diesen Erzeugnissen handwerklicher Massenarbeit verschwinden in den Magazinen der Museen. Es ist nicht mehr das beherrschende Interesse der Forschung, die auf uns gekommenen Monumente mit den literarisch überlieferten Namen von Künstlern und Kunstschulen zu verbinden. Man spricht, vorerst noch scherzend, von der Idee, antike Kunstgeschichte ohne Künstlernamen zu schreiben. So gewinnen die echten Zeugnisse griechischer Bildhauerei an Wert; selbst unscheinbare Reste werden in den Sammlungen ans Licht gerückt.

Ein Opfer der gelehrten Richtung in der Altertumsforschung war der schöne Frauenkopf, den wir hier zum erstenmal in würdiger Form abbilden. Lange hat er unbeachtet gestanden, kaum einmal ist er in der Literatur erwähnt worden, keine kunsthistorische Kombination knüpfte sich daran. Aber nun hat er unter den wertvolleren Stücken der Berliner Antikensammlung seinen Platz gefunden, und wir veröffentlichen sein Bild wie das einer freudig begrüßten Neuerwerbung**).

Eine Göttin ist dargestellt, nicht ein jugendlich frisches Wesen wie Artemis, Aphrodite oder Nike, sondern ein reifes Weib von mütterlicher Art. Reiches Haar, über dem Scheitel geteilt, über Stirn und Schläfen zurückgestrichen und im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt, umgibt das Haupt; starke gedrehte Locken fallen auf die Schultern herab. Das Antlitz ist leicht zur Seite gewendet, die Augen blicken aus tiefen Höhlen mit sanftem Ausdruck vor sich hin, der Mund ist leise geöffnet.

Die originale Arbeit verrät sich in der wunderbar leichten Behandlung des fein gekräuselten Haares, das durch eine leichte Verwitterung noch an malerischem Reiz gewonnen hat. Leider hat die vorwitzige Hand eines modernen Bildhauers die Verwitterung im Gesicht getilgt, doch nicht so sehr, daß die ursprüngliche Form unerkennbar geworden wäre. Die weiche Modellierung der Formen ist erhalten geblieben. Sie entspricht dem Charakter der Dargestellten, der sich in der milden Neigung des Hauptes, in dem umflorten Blick der Augen kundgibt. Wer die Göttin war, vermögen wir nicht zu sagen. Der Kranz, der, wie die Bohrlöcher beweisen, einstmals das Haar geschmückt hat, ist ein beliebter Schmuck und kein bestimmendes Abzeichen. So können wir nur im allgemeinen mit Namen wie Demeter oder Leto den Kreis matronaler Gottheiten bezeichnen, dem unsere Göttin angehört haben muß.

Ebenso unbestimmt müßten wir uns ausdrücken, wollten wir den Künstler nennen, dem wir das Werk zu verdanken haben. Dem 4. Jahrhundert v. Chr. gehört es sicher an, Attika wird seine Heimat sein. Da stellt sich sogleich der Name Praxiteles ein; von ihm sind Bilder der Leto überliefert; aber was wir von ihm haben oder zu wissen glauben, hat einen anderen Charakter. So muß der Name des Meisters im Dunkeln bleiben. Es wäre auch wenig damit gewonnen, da nur eine kleine Anzahl von Bildwerken sich neben unseren Kopf stellen läßt. Genug, wenn wir uns seines Besitzes freuen und seine Schönheit dankbaren Gemütes genießen.

Bruno Schröder

*) Siehe Abb. S. 88 u. 89.

**) Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 616. In Athen erworben. 0,56 m hoch. Weißer parischer Marmor. Griechisches Original.

Berlin, Altes Museum

KOPF EINER GRIECHISCHEN GÖTTIN

Berlin, Altes Museum

KOPF EINER GRIECHISCHEN GÖTTIN

Verkleinerte Nachbildung einer mehrfarbigen Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen“. Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARNOLD BÖCKLIN
DIE GÖTTER GRIECHENLANDS

ARNOLD BÖCKLIN PUTTO AUF WOLKEN SITZEND

BÖCKLIN-HANDZEICHNUNGEN*)

Ein Ereignis! Endlich wurde uns der bisher nur allzuverschlossene kostbare Schatz Böcklinscher Zeichnungen erschlossen. Fast möchte man zürnen, daß bis jetzt den allermeisten versagt blieb, sich vom Werden der großen Schöpfungen des unsterblichen deutschschweizerischen Meisters eine anschauliche Vorstellung zu verschaffen. Denn selbst vor dem Kriege war es doch nur wenigen möglich, den Kunstsammlungen in Darmstadt und Basel, München, Berlin, Weimar, Zürich, oder gar Privatsammlungen in Frankfurt, Partenkirchen und Magdeburg so gründliche Besuche abzustatten, um in würdiger Muße auch Böcklins Skizzen, Einfälle, Entwürfe, Studien kennen zu lernen und mit ihnen die schöpferischen Vorgänge dieses wahrhaft begnadeten großen Malers zu belauschen.

Die nun vorliegende monumentale Ausgabe hat Heinrich Alfred Schmid besorgt. Wer Schmid, den Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, kennt, weiß, daß er nicht nur der best vertraute Freund und Kenner Böcklins ist, er weiß, daß jede Veröffentlichung dieser stillüberragenden Persönlichkeit jede Gewähr bietet für sorgfältige Auswahl und gründlichste, feinfühlige Belehrung. — Freilich, Auswahl und Belehrung würden allein wenig nützen, wenn nicht die Wiedergabe der Originale annähernd diese selbst vortäuschen würden. — Das Werk bringt 78 große Lichtdrucktafeln, die die weitaus größte Zahl der 107 Zeichnungen in Originalgröße wiedergeben. Die Lichtdrucke machen niemals den Eindruck, durch die sonst üblichen Retuschen und Saucen berührt worden zu sein. Sie machen der Anstalt neue Ehre. Auch die 47 Netzätzungen, die dem Textheft beigegeben, stehen auf der

*) Arnold Böcklin, Handzeichnungen. 78 Tafeln in Großfolio mit 107 Faksimilenachbildungen in ein- und mehrfarbigem Lichtdruck und 36 Textseiten mit 47 Abbildungen in Autotypie. Herausgegeben und mit einer Einleitung und einem erläuternden Verzeichnis der Tafeln versehen von Professor Heinrich Alfred Schmid. Ausgabe A: In Halbleinen gebunden oder Mappe M. 900.—. Ausgabe B: Luxusausgabe in Saffianleder gebunden M. 2000.—. München, F. Bruckmann A.-G.

letzten Höhe, der jetzt so vervollkommneten Reproduktionstechnik.

Beruhigt, nicht getäuscht zu werden, geben wir uns also einem neuen Genusse an Böcklins Schöpfungen hin. Ganz anders als bei den Zeichnungen anderer Meister teilt sich uns große Genugtuung darüber mit, daß jenen Sammlern und Sammlungen gelungen ist, diese Blätter aus dem Heiligtume ihres Schöpfers gewonnen und der Nachwelt bewahrt zu haben. Denn Böcklin selbst hat fast keine dieser Zeichnungen für die Öffentlichkeit, kaum für die Aufbewahrung bestimmt. Nur seine Vertrauten sahen wohl Zeichnungen seiner Hand. Die Skizzen, d. h. die in glücklichen Momenten rasch festgehaltenen Bildeinfälle — entscheidend oft für eine ganze Kette von Schöpfungen — waren nur für ihn selbst Notizen. Er gab sie nicht aus der Hand und was ihm davon nichts mehr bedeutete oder was ihm als Erinnerung etwa hemmend beim neuen Gestalten im Weg war, hat er vernichtet. Die zuverlässigen Belehrungen, die uns Schmid über die Schaffensgewohnheiten Böcklins gibt, sind ebenso wertvoll für das Bild, das wir uns von seiner Persönlichkeit machen dürfen, wie für das Verständnis der einzelnen vollendeten oder unvollendet gebliebenen Gemälde.

Wenn jetzt nur etwa 200 Zeichnungen und einige Skizzenbücher von Böcklin erhalten sind, läßt das wohl darauf schließen, daß der Künstler selbst das meiste zerstört hat, ja daß er auf seine Zeichnungen weniger gehalten als andere und daß er vermutlich nie so unendlich viele Studien gemacht, wie die Mehrzahl der Landschafter und Figurenmaler des letzten Jahrhunderts. Nach Schmids interessanter Mitteilung hat Böcklin offenbar auch die Studien anderer Künstler nicht geschätzt. Als ihm Schmid einmal Abbildungen nach Entwürfen und Studien Grünewalds vorlegte, geriet er vor den Entwürfen in Aufregung, während ihn die schönen Studien merkwürdig kalt ließen. Das was von innen heraus gerät, nannte er tausendmal wertvoller als die richtigste Studie.

Heyse täuschte sich freilich 1852, wenn er in Böcklin einen Maler sah, der „ohne Studien und Entwürfe“ schaffe. In der Tat hat Böcklin fast nur etwa bis zum 28. Jahre eifrige Naturstudien gemacht. Seine spätere, künstlerische Anschauung sprach sich ja entschieden gegen das Verarbeiten von Naturstudien zu Bildern aus. Bei Schick, bei Floerke u. a. finden sich hierfür genug Aussprüche des Künstlers. „Man soll nicht ein Stück Natur zu einem Bilde verarbeiten, sondern man soll etwas erfinden, und dann die Natur zu Rate ziehen.“ Er fand, wie Schmid erwähnt, niemals ein Naturobjekt passend für ein Bild. Aus irgendwelcher malerischer Kontemplation heraus — oft genug nicht etwa vor der Natur, sondern wohl auch beim Glase Wein — konzipierte er im Moment seine bildliche Schöpfung, aber er wollte, daß alles wirksam sei, er wollte das, was charakteristisch; und so sah er sich darauf, nachdem die ganze Konzeption schon Bild geworden, irgendeine Naturform — sei es Baum und Astansatz, Hand und Finger — gründlich an, um da und dort den gefühlten Ausdruck zu korrigieren, zu verstärken. — In solcher Schaffensweise berührt sich Böcklin recht eng mit dem Willen der Jugend von heute. Freilich, gerade hier bleiben die Gegensätze fühlbarer als die Beziehungen, denn er bleibt im Bereiche seiner Schönheit und Stimmung. Für seine Zeitgenossen aber war er als Quasi-Bekämpfer der Natur, als Weglasser alles allzu Naturgetreuen, vielmehr als Sucher starker Naturgefühle ein entschiedener Vorgänger, der lange genug deshalb seine Wege einsam verfolgte.

Die große Freude an dem vorliegenden Werke wird ganz wesentlich gefördert, sie bleibt uns für jeden Genuß an einem Gemälde Böcklins treu durch die Art der Auswahl. Es kam Schmid nicht darauf an, alles mögliche von der Hand Böcklins vorzulegen. Schmid ging, seiner mehr nach innen wirkenden Persönlichkeit folgend, anders vor. Er will uns das allmähliche Werden einzelner Schöpfungen Böcklins verfolgen, genießen lassen. Und das gelingt ihm vorzüglich in der Auswahl der Blätter und den wenigen, aber immer vollgewichtigen Worten und Aufschlüssen des Textes. Wo Böcklin am liebsten weilte und sich umschaute, was und wie er die Natureindrücke in sich aufnahm, wie er sie verarbeitete, abwandelte, all das haben wir noch nie so klar und überzeugend verfolgen können, wie in diesem Werke. Es käme mir jedoch wie indiskret, ja wie räuberisch vor, aus den hier dargebotenen Ergebnissen der liebevollen Forschungen Schmids diese oder jene Wegeverfolgung einer Böcklinschen Schöpfung herauszugreifen. Wäre doch hier nur ein Abschreiben zulässig, denn wer so vorbildlich behutsam mit Wort und Zeile, mit Angabe und Feststellung umgeht wie Heinrich Alfred Schmid, den darf man nur ganz allgemein oder wortwörtlich zitieren. — Als dauernd fesselnde Reihen von Tafeln und Abbildungen, die den Schöpfungsprozeß Böcklins besonders vertraulich verfolgen lassen, nenne ich hier nur die Zeichnungen zum Bild in der Schackgalerie: „Hirtin bei ihrer Herde“, die Abbildungen zur „Altrömischen Wein-

ARNOLD BÖCKLIN — TANNEN IM SCHNEE

Verkleinerte Nachbildung einer Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

Verkleinerte Nachbildung einer mehrfarbigen Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARNOLD BÖCKLIN
FAUN UND NYMPHE

ARNOLD BÖCKLIN

KINDERSTÄNDCHEN

Verkleinerte Nachbildung einer Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

Verkleinerte Nachbildung einer Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARNOLD BÖCKLIN
ÜBERFALL EINER BURG DURCH SEERÄUBER

ARNOLD BÖCKLIN **GANG NACH EMMAUS**

Verkleinerte Nachbildung einer Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARNOLD BÖCKLIN ZEICHNUNG ZU „HIRTIN BEI IHRER HERDE“

schenke“ ebendort. Ganz besonders die Tafeln zu „Christus und Magdalena“ in Basel. Höchst lehrreich ist tatsächlich der hier gebotene Verfolg, wie allmählich das Brustbild Davids sich gestaltet. Am reichsten ist wohl die Vorlage von Skizzen und Fassungen zu den Gemälden „Francesca von Rimini und Paolo in der Unterwelt“. — Doch wie viel Hauptwerke Böcklins sehen wir hier zum ersten Male unter des Künstlers immer neuen Eingebungen wirklich entstehen. — Gerade dadurch nimmt das Handzeichnungenwerk Böcklins eine Stellung für sich ein unter ähnlichen großen Publikationen, die zu oft auf einen Durchschnitt der Gaben eingestellt sind. Hier führt uns einer, der reich begabt an Wissen und Anschauung, mit dem Künstler selbst: in sein Leben, sein Werden, in seine Natur, seine Schönheiten; wir genießen mit ihm die Momente seiner glücklichsten Eingebungen, warten auf seine Wandlungen, freuen uns der Anfänge und der Vollendungen; trauern über Unvollendetes.

Freilich möchte man voraussetzen, daß jeder glückliche Erwerber dieses Handzeichnungswerkes auch Besitzer von Schmids „Arnold Böcklin“ (95 Tafeln in Farbendruck, Kupferdruck und Mattautotypie. Gebd. M. 200.—. München, F. Bruckmann A.-G.) ist. Sagt doch der Herausgeber am Schlusse seiner so wertvollen Begleitworte zu den Zeichnungen: „Das Höchste hat Böcklin im Gemälde geleistet, wenn er alle Register spielen lassen konnte.“ Und wie hier der Zeichner, tritt dort der ganze Böcklin klar vor unsere Augen. So ergänzen sich beide Werke zur Charakterzeichnung von der Hand eines Gelehrten, der viel mehr als das ist, eine Persönlichkeit, die in gleicher Weise zu suchen, zu führen, die das Resultat seiner Erkenntnisse zu gestalten weiß zu einem Kunstwerk der Sprache, das als solches allein schon nie seine Genußkraft, seine Geltung verlieren wird. Trotz aller Gemessenheit fühle ich oft etwas Stillglühendes in Schmids Worten.

Der Genius Böcklins wird nun noch leuchtender.

Bredt

ARNOLD BÖCKLIN **KENTAURENKAMPF**

Verkleinerte Nachbildung einer Tafel aus „Arnold Böcklin, Handzeichnungen". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARNOLD BÖCKLIN PAOLO UND FRANCESCA DA RIMINI

JUGENDARBEITEN VON LUDWIG KNAUS IN DER NATIONALGALERIE BERLIN

Seit der Jahrhundertausstellung 1906 ist das Interesse für die Bereicherung unserer Vorstellung von der Entwicklung deutscher Kunst nicht ins Stocken geraten. Bekanntes und Vergessenes, Gewertetes und Ungewertetes, zeitlich und örtlich gruppiert, deckte ganz von selbst eine neue historische Struktur auf, die manche Urteile zur Umwertung zwang. Zwei Momente waren es, die damals als neue Kategorien in das ästhetische Urteilsvermögen aufgenommen wurden: das Jugendwerk und die freie Studie. Beide waren unter dem Zeichen des Impressionismus in das Urteil über das Gesamtwerk des Künstlers aufgenommen worden. Beide wollten die strenge Einschnürung akademischer Observanz, die nur das „fertige" Werk gelten ließ, zersprengen. Damals wurde der „junge" Knaus vergessen. Der Nationalgalerie gelang es aber in letzten Jahren, einige Porträts zu erwerben, die neben den gleichgültigen Machwerken der Bildnisse Mommsens und Helmholtz' eine Überraschung waren.

Schon auf der Jahrhundertausstellung hatte das 1855 in Paris gemalte Bildnis des damaligen Gemäldegaleriedirektors Waagen besonderes Interesse erregt. Es teilt mit dem ein Jahr später in Paris gemalten und bekannten Porträt Louis Ravenes die leichte Auflockerung der Farbschicht, die im Biedermeiergeschmack zu einer emaillierten Paste verglast war. Der Auftrag wird geschmeidig und ist bestrebt, mit feinsten Nuancen und einer sehr ökonomischen Pinselführung, welche der Form präzis nachgeht, ohne Linien und Schattenmodellierung die Form aus der Farbe aufzubauen. Hier war die französische Schulung deutlich geworden. Zugleich tritt aber eine Charakteristik auf, die ein anmutiges genrehaftes Ensemble in Mensch und Umgebung anstrebt.

Neben dieser leicht preziösen Anmut in der Charakteristik und der mit Bewußtsein gepflegten Malkultur der Oberfläche erscheinen die 1912 erworbenen Bildnisse des Ehepaars Maes wahrhaft einfach und stark. Gemalt im Jahre 1848, während seiner Lehrzeit an der Düsseldorfer Akademie, bewegt diese Menschen ein schöner Ernst, der ebenso entfernt ist von der philiströsen Arroganz der dreißiger Jahre, wie von der gespannten Eigenwilligkeit, mit der das Jahr 48 damals besonders in Düsseldorf einen neuen männlichen Typ schuf und die forcierte Repräsentation der fünfziger Jahre anbahnte.

LUDWIG KNAUS — FRAUENBILDNIS

LUDWIG KNAUS FRAU MAES

LUDWIG KNAUS HERR MAES

Eine freie Harmonie führt die großgeführten Formen mit der schlichten Haltung zusammen. Schlichte Bürgerlichkeit ohne flache Behaglichkeit, innere Gelassenheit ohne aufdringliche Sentimentalität sind die führenden Momente dieser direkten Charakteristik.

Das Kolorit klingt in großen verhaltenen Resonanzen; etwas altmeisterlich in der vornehmen Bindung. Die Farbe in fetter Breite und leichter Pinselführung bewältigt mühelos die Form. Nur ein sacht angeschlagenes Dunkelrot in der Taille der Frau, zum größten Teil aber vom schwarzen Umhang gedeckt, belebt die stille Harmonie. Beim Mann besser in der Oberfläche erhalten als die Frau, die besonders am Hals etwas verdorben ist, fällt die blonde Weichheit des Kolorits mit fein eingewobenen silbergrauen Mitteltönen auf.

Ein Porträt einer älteren Frau (1847) zeigt in der fast berlinisch sachlichen Charakteristik der Einzelform eine malerische Frische und Festigkeit in der rosig schwellenden Modellierung.

Zuletzt gelangte die Galerie in den Besitz einer Kopie, die der Sechzehnjährige 1845 nach dem Bilde seines Lehrers, O. R. Jacobi gemalt hat. Ein Zufall wollte es, daß auch kurz danach das Original der Galerie geschenkt wurde. Ein Vergleich ist interessant für die malerische Veranlagung von Knaus. Seine Farbe ist voller, sinnlicher und die dunkelglühenden Farben dieses Jägers mit den etwas tiefen Tinten des Franzosen L. Roberts faßt Knaus energischer zusammen.

Alle diese Werke zeigen eine ursprüngliche malerische Sinnlichkeit, die nicht nur in Düsseldorf, sondern selbst in Paris, wohin es Knaus 1851 zog, von der akademischen Regel des Ateliers Coutures nichts wissen wollte. Daß unter einer hie und da gefallsüchtigen Genremalerei, die immer mehr Anekdotenreichtum aufstapelte, diese Anlagen mit der Zeit versandeten, bis die malerische Sinnlichkeit in den achtziger Jahren in eine kokette Tuscherei endete, kommt nur zur Hälfte auf den Charakter von Knaus, zur anderen Hälfte auf Zeit und Publikum. W. Kurth

LUDWIG KNAUS — JÄGER

JULIUS BERGMANN — FISCHZUG BEI HOHEM WASSER (1902)

Verlag der Photographischen Union, München

JULIUS BERGMANN HEIMKEHR (1893)

JULIUS BERGMANN

Von Paul Clemen

Die Geschichte der deutschen Landschaft im letzten halben Jahrhundert steht wie ein geschlossenes Kapitel, fest umrissen, innerhalb der Gesamtentwicklung der deutschen Malerei, von jener bestimmt und doch scheinbar von eigenen Gesetzen regiert, selbständig und auf sich gestellt, unbeirrbarer durch die neuen und sich allzuschnell wandelnden Formeln, weil am festesten mit der Natur verkettet, und doch zugleich empfindsamstes Spiegelbild unserer wechselnden Sehnsucht nach der großen oder stillen Natur, der heroischen oder der idyllischen Musik der Landschaft selbst. In diesem Sonderkapitel steht der Name Julius Bergmann, eingefügt in die Linie der süddeutschen Malerei, als Fortsetzer der Tradition von Baisch und Weißhaupt, als Erbe der Kunst von Schönleber und darüber hinaus von Lier, an seinem festen Platze. Künstler, die wie er sich langsam und gerade entwickeln, sich stetig auswirken, aufgehen wie ein gesunder starker freistehender reichverzweigter Waldbaum, fast mit Regelmäßigkeit blühend, verschwenderisch seine Früchte aussäend, die ganz von selbst als kleine Sprößlinge aufgehen, schattenspendend, labsalbringend — in deren ruhigem Jahresfluß keine aufregenden Akzente, keine gewaltsamen Einschnitte stehen, die wegen des alljährlichen Reichtums eigentlich auch ohne Hauptwerke sind, bei denen wir uns an der schönen Fülle und Reife freuen, geben vielleicht weniger dem nach dem Neuen ausschauenden Berichterstatter und garnicht dem nach Sensationen hungrigen Kritiker Anlaß, ihr Bild im Zusammenhang zu zeichnen — der Geschichtsschreiber, der die Entwicklung der deutschen Landschaftskunst und der deutschen Tiermalerei, den inneren Aufbau und die Befruchtung der Schulen von Karlsruhe wie von Düsseldorf verfolgt, wird das Werk Julius Bergmanns an dem ihm gebührenden Platze zu würdigen haben. Der 60. Geburtstag des Künstlers in diesem Februar und die zur Feier dieses Tages von dem badischen Kunstverein in Karlsruhe veranstaltete Ehrenausstellung, die 144 Werke aus der ganzen Schaffenszeit vereinigt zeigte, gab die äußere Gelegenheit, den Entwicklungsgang des Karlsruher Meisters im ganzen zu überblicken.

Ein paar äußere Daten und Tatsachen vorerst, um den Lebensweg des Künstlers zu umreißen, von Herkunft, Schule, Lehrern, Vorbildern, Förderern zu erzählen, die Luft und die Landschaft zu nennen, die ihn getragen und gereift

JULIUS BERGMANN FRÜHMORGENS (1898)

haben. Julius Bergmann ist am 28. Februar 1861 in Nordhausen geboren. Der junge Sohn der mitteldeutschen Kleinstadt, der schon von dem kunstsinnigen Vater die ersten Anregungen erhalten hat, wird dann nach Frankfurt verschlagen, verlebt dort seine Kindheit und lernt auf der kleinen Kunstschule des Staedelschen Instituts, die damals in ihrem Flor stand, in den Jahren 1879 bis 80 bei dem Professor Hasselhorst alles, was diese Schule geben konnte, die Beherrschung des Metiers, das Handwerkliche, die Sicherheit mit Stift und Pinsel. Seine ersten Arbeiten sind Zeichnungen von naturwissenschaftlicher Treue, aus dem Zoologischen Garten wie dem Aquarium, dazu Illustrationen für wissenschaftliche Veröffentlichungen des Hofrats Stein. Eine erstaunliche Treffsicherheit, ein zoologisch exakt arbeitendes Auge, eine sichere Formenkenntnis war der Ertrag dieser nicht ganz leichten Lehrzeit. Neben den Naturstudien stehen aber die reizvollsten zarten, mit spitzem Bleistift und Feder gezeichneten Porträtköpfe aus Frankfurter Patrizierhäusern, vor allem im Hause des kunstsinnigen Stadtrats Heinrich Flinsch, als Erinnerung an diese Jahre einer erst tastenden künstlerischen Betätigung. Dann ist es der neue Aufschwung der Karlsruher Landschafterschule, die seit 1880 unter dem jungen Schönleber ihre zweite Blüte erlebte (wenn man als die erste große Periode die Zeit Schirmers faßt) — gleichzeitig mit dem jungen nur 29jährigen Urschwaben aus Bietigheim war der ältere Dresdener Baisch nach Karlsruhe berufen worden, und diese beiden mit ihrer ganz neuen, großen und zugleich einfachen Art, die Landschaft zu sehen, mit den hellen und lebendigen Farben, mit dem starken Wirklichkeitssinn, auf das glücklichste zusammenwirkend, lockten eine stattliche Zahl von Kunstjüngern aus ganz Deutschland an: der junge Bergmann war unter den Begabtesten. Seine Neigung zu den Tierdarstellungen führte ihn in die Schule Baischs, hier fand er von 1883 an den idealen Lehrer, unter seiner Führung entwickelte er sich vor allem zum Tiermaler. Das 1885 entstandene große Bild „Unter den Weiden", das sofort in den Besitz des preußischen Staates überging, zeigt, mit welcher Schnelligkeit er hier vom Gesellen zum Meister aufgerückt war. Ausgedehnte Studienreisen durch einen guten Teil des mittleren Europa schließen sich an. Der Wunsch, die Tiere nicht nur in der ruhigen

JULIUS BERGMANN FLUCHT VORM UNWETTER (1906)

JULIUS BERGMANN DER WILDERER (1909)

Behaglichkeit zu beobachten, sondern sie in der Freiheit, in einer ganz anderen Vitalität, in wildester Bewegung zu studieren, führte ihn schon 1886 zum erstenmal in die ungarische Tiefebene. Es war die weite Pußta von Debreczin mit ihren fast im Hunnenzeitalter stehengebliebenen Hirten, die endlos sich dehnende Fläche, die Petöfi und Lenau besungen, die ihn lockte und immer wieder festhielt — wie oft hat er dort mit den wilden Gesellen die unendlichen Flächen durchmessen: ein paar prachtvoll bewegte Bilder, das große Gemälde „Auf der Hortobagyer Pußta" und „Markttag in Karczag" in Karlsruher Privatbesitz, ein Hohlweg mit übereinander getürmten Pferdeleibern und ein Haufen kühner Skizzen sind Zeugen dieser Periode. Und wieder zog ihn die erste Bekanntschaft mit den Schotten und ihren tiefen und verschleierten Farben, ihrer schwärmerischen und melancholischen Landschaftsauffassung nach den Hochmooren Schottlands, nach der künstlerischen Heimat der Glasgowboys. Aber nachdem er den Norden und Süden durchwandert, die ungezähmte Natur an der Peripherie, in der Mitte in Holland, in der Heimat seiner großen Vorbilder Potter und Cuyp, die gebundene und nur allzu gezähmte kennengelernt hat, zieht es ihn wieder nach Süddeutschland und er findet wie Schönleber auf dem Umweg über die Ferne die enge Heimat, eine Landschaft mit geheimnisvollen Weihern und verborgenen Waldwiesen, auf denen prächtige schwere Rinder weiden, mit Wildwässern und einer von der weichen Feuchtigkeit üppig gesteigerten Vegetation, wo die mit Wasserdunst geschwängerte Luft mit dem Himmel und den schleppenden Wolken sich eint, wo die Farben satt und glänzend und zugleich gedämpft, von zitternder Weichheit sein können, ein Spiegel für die frohe jubelnde Morgenstimmung wie für schwermütigen Abendzauber — er findet dies geträumte und gesuchte Idealland seiner Motive in einem der herrlichsten Erdenwinkel des südwestlichen Deutschlands, der Gegend nördlich von Straßburg. In den Niederungen der Ill, die dort „Fuchs am Buckel" heißen, hat er zehn Sommer hintereinander, von Karlsruhe und später von Düsseldorf aus, von den Schnaken zerstochen, die Landschaft belauscht und sein zahmes Wild geliebt wie ein Jäger, er ist ein Prediger der fruchtbaren und idyllischen Schönheit dieses Landes geworden, an das wir jetzt nur mit trauernder und schmerzender Sehnsucht als ein verlorenes Paradies denken können. Als ein Gegengewicht zu diesem camping-life ward ihm das Glück einer starken künstlerischen Anregung ganz besonderer Art — der Aufenthalt in dem gastlichen Hause des Grafen Oriola in Büdesheim, der sich durch vier Jahrzehnte hindurchzieht — in diesen feinsinnigen Mäzenen entstanden ihm zugleich auch die lebendigsten Förderer seiner Kunst.

Den nur 36 jährigen berief dann 1897 der preußische Staat als Professor auf den neu-

JULIUS BERGMANN

HERDE IM HOLUNDERWEG (1911)

JULIUS BERGMANN HERBSTSONNE (1914)

JULIUS BERGMANN

NACH DEM GEWITTER (1915)

JULIUS BERGMANN ABEND (1911)

JULIUS BERGMANN SCHIFFZIEHENDE PFERDE (1913)

gegründeten Lehrstuhl für Tiermalerei an der Düsseldorfer Akademie, wo er bis 1904 wirkte und eine ganz neue Schule bildete. Im Lathumer Bruch bei Düsseldorf, in den Weiden des Niederrheins fand er einen Boden, der ihm etwas Ähnliches geben sollte, wie seine elsässische Oase, aber den Künstler und den Menschen lockte es doch immer wieder zurück in die süddeutsche Welt, der er verfallen war, 1904 gab er das Lehramt auf, um sich ganz frei seinem Schaffen hinzugeben und ließ sich in Ruprechtsau bei Straßburg nieder — nach zwei Jahren folgte er dann doch wieder nach Weißhaupts Tode einem Ruf an die geliebte Karlsruher Kunstakademie, an der er nun durch 14 Jahre eine zweite segensreiche Tätigkeit als Lehrer entfaltet hat, jetzt auf der Höhe seines Schaffens, freigebig spendend und sich verschwendend, gefördert vor allem durch die enge Freundschaft zu dem um zehn Jahre älteren Schönleber. In Wolfisheim hatte er sich eine dritte Heimstätte auf elsässischem Boden geschaffen — aus diesem seinem Studiengebiet hat ihn dann der Krieg endgültig vertrieben und die Umwälzung in Baden hat ihn auch von seinem Lehramt zurücktreten lassen. In neuer Freiheit hat er sich seitdem bestrebt, die badische Landschaft sich untertan zu machen und sich hier ein neues künstlerisches Reich zu erschließen. Das sind die äußeren Daten.

Das Lebenswerk dieses Künstlers erscheint mir mehr als eine Einheit, als ein Ganzes, als daß man sich gezwungen sehen müßte, die verschiedenen Perioden zu scheiden. Die Wandlung und die Fortschritte liegen in der Bildvereinfachung und in der Farbengebung, kaum im Stofflichen. Zu dem, was der frühe Bergmann sich hier erobert, ist eigentlich nichts Neues hinzugetreten — es ist nur einiges ausgeschieden worden, die Pferdebilder seiner Abenteurer- und Wanderzeit sind später ganz verschwunden und leider auch die sehr aparten Porträts, nur vereinzelt steht in der letzten Karlsruher Zeit etwa das markige Bildnis des Karlsruher Geheimrats Schwoerer (1916) und das Bild eines bekannten Nimrods — sie sind bezeichnend alle im Freien, mit Landschaft als Hintergrund gemalt. Auf einem ungeheuren Vorrat von Studien — Pferde, Rindvieh, Schafe, Federvieh — baut sich die Tiermalerei auf, und dieser leidenschaftliche Wirklichkeitsmaler hat hier wahre Bildnisse und Steckbriefe seiner prachtvollen Tiere gegeben: wie ein guter Rinderhirt und ein alter Schäfer weiß er sehr wohl, daß jede Kuh eine Sache für sich und jedes Schaf eine Art Individuum ist mit einem ganz anderen Bau und ganz anderem Gesicht. Jenes erste große Bild „Unter den Weiden“ (1885), das eine Gruppe aus praller Sonne in den Schatten einer Weidengruppe geflüchteter Kühe zeigt, das damals durch die feine und klare Hellmalerei frappierte, bringt im Aufbau schon die Sicherheit und Abgewogenheit, die alle künftigen Bilder auszeichnet. Es gibt aus jedem Jahr fast ein großkomponiertes Bild mit bewegten, vor dem Gewitter fliehenden Kühen, wie auf dem Bilde des Kölner Museums (1905), oder ruhig im Wasser stehenden oder auf der Weide in der ganzen Pracht ihrer gelblichen, scheckigen, braunroten, schwarzweißen Leiber behaglich und ruhig in Gruppen und einzeln sich schaukelnden Rindern. Die monumentale Erscheinung hat ihn mitunter verleitet, in einer Zeit, da die Worpsweder den Maßstab verdarben, auch ein monumentales Format für diese Kühe zu wählen (wie in dem Bild der Düsseldorfer Galerie vom Jahre 1900), nicht immer zum Vorteil der Bildwirkung, wie ich denn den kleinen Potterschen Stier im Buckingham Palace dem großen Tier im Haag vorziehen möchte. Ein Hirtenmädchen steht einsam am Ufer, folgt dem Zuge der Kühe oder sieht traumverloren den Weidenden zu, eine Alte füllt für die durstigen Tiere den Brunnentrog, eine Gänseliesel mit einer weißschimmernden bewegten Herde am Bach. Schafe in der Hürde, im Durchzug durch einen Engpaß unter alten Bäumen, die heimkehrende Herde mit dem müde sich schleppenden greisen Hirten, weidende Schafe, deren Wolle weißlich durch den Halbnebel schimmert, wo die Masse der Tiere oft wie eine einzige große Welle wirkt, der Einzug der Herde in breiter Front im Frühmond, wie bei dem magistralen Bild in der Karlsruher Galerie (1915), einsame Hirten, durch die feuchte Luft wie in einer Fata Morgana vergrößert, eine schreitende Hirtin von einer feierlichen Typik, bei der man ohne Blasphemie den Namen Millet nennen darf, Holzfuhren im Walde und schwere majestätische Schiffspferde mit Reitern, bei denen man an seinen jüngeren Frankfurter Schulgenossen Boehle denken möchte. Und daneben — und das sind vielleicht die feinsten — jene Bilder, in denen die Landschaft allein spricht und die Staffage höchstens wie ein kleiner Akzent drin steht und nicht anders als eine Vogelstimme, ein Kuckucksruf in der Natur spricht und das große Schweigen durchbricht. Der Schatten undurchdringlicher Gebüsche nimmt uns auf, der geheimnisvolle Spiegel der Waldtümpel blinkt unbeweglich, einsame Wiesen, vor deren jungem Grün ein alter grauer Wildapfelbaum seine Zweige erhebt, verlorene unergründliche Teiche, vergessene Altwässer, daran hagere zerfetzte Erlen und schlanke weiße Buchenstämme — und alles eingehüllt in die feuchte Atmosphäre, die schmeichlerisch

JULIUS BERGMANN SONNTAGMORGEN IM WEIDENGRUND (1914)

diese Wunder der Farbe umspielt und sie in ihre weichen Schleier einhüllt.

Was diesen Landschafter auszeichnet und was mir immer vor allem als Ausdruck der ihm gemäßen künstlerischen Reife erschienen ist, das ist der hohe Sinn für den Aufbau, für die innere Gesetzmäßigkeit der Kompositionen. Man möchte zumal die großen Bilder daraufhin genau prüfen: daß die Gründe sich ebenso und nur so ineinanderschieben, daß die Vordergrundssoffiten so und eben nur so den Himmel überschneiden, daß man für die Verteilung von hell und dunkel keinen anderen Rhythmus sich denken kann, daß die Hauptlichter mit innerer Notwendigkeit an ihrem Fleck stehen, daß die große Bewegung der Massen nur in diesem und keinem anderen Rahmen verrauschen kann, das wird immer wieder bei jedem dieser Bildaufbauten klar. Wenn man heute von Komposition in der Landschaft spricht, ist das Geschlecht von gestern schon geneigt, die Achseln zu zucken, weil der Impressionismus eigentlich die Forderung des Aufbaus leugnete. Was der Generation von 1880 in Deutschland wie der von 1850 in Frankreich als Ausdruck höchster Weisheit erschien, ist vielen nicht nur ein überflüssiges, sondern fast etwas Schädliches: hat aber nicht gerade die Landschaft der Expressionisten wieder erneut den Sinn für das Tektonische — recht eigentlich das Gebaute, Getürmte — gelehrt? Notwendig ist nur, daß dies Rationalistische oder gar das Rezeptmäßige einer solchen komponierten Landschaft uns nie störend bewußt wird. Der Laie darf eigentlich erst merken, wie gut und wie ökonomisch solch ein Bild aufgebaut ist, wenn er versucht, aus dem Bild-

JULIUS BERGMANN ABEND AM FROSCHTEICH (1915)

inhalt etwas wegzunehmen oder die Komposition auf einer Seite zu beschneiden. Ich habe bei den Bergmannschen Landschaften oft an die Lehren des alten Corot und die Art of Landscape-painting von Alfred East denken müssen. Der Unterschied zwischen Skizze und ausgeführtem Bild ist bei Künstlern von dem Schlage Bergmanns dann sehr lehrreich. Die Gefahr ist dabei, daß bei dem Wiederholen des Bildes im Atelier die erste Frische der Anschauung, die Kraft und Überzeugung des künstlerischen Erlebnisses verloren geht. Ist es nicht manchmal der Versuch, eine Vision zu destillieren oder auf Flaschen zu ziehen? Es gibt auch unter den Bergmannschen Bildern einige, die vielleicht überkomponiert und müdegemalt sind. Und seine Freunde möchten dann ungestüm die vielleicht weniger gesetzmäßig gesehenen, aber mit vielmehr Bravour und Verve gemalten Skizzen an die Stellen der großen Bilder rücken, sehr gegen den Widerstand des Künstlers. Das sind Skylla und Charybdis für diese Malerei. Überkomponiert in diesem Sinne ist auch das seltsame große, in der daran gesetzten ernstlichen Arbeit rührende Bild des Paradieses, mit dem der Sechzigjährige auch denen, die seine Kunst kannten, eine große Überraschung bereitet hat. Es lebt, vielleicht dem Vater unbewußt, zuviel Thomasche Romantik darin — und die Gänse in den Idyllen aus Ruprechtsau führen ein wahrhaft paradiesischeres Leben als hier Pfau und Flamingos. In einem anderen Bild des Jahres 1921 „Flucht nach Ägypten“ ist dafür die Einheit dieses blühenden Landschaftsmotivs von der oberen Donau unter dem aufziehenden Gewitter mit der Staffage glücklich vorhanden. Man traut der Echtheit der Gruppe vorn, die dem Künstler erschienen, wie Schwind den Zweiflern an der Welt seiner Erscheinungen immer mit großen Augen entgegnete: Glauben Sie nicht daran, ich glaube daran. — Was aus dieser letzten Wendung der Bergmannschen Kunst spricht, ist das sichtliche konsequente Weiterwollen des Künstlers — möchte der Maler dabei nicht zu kurz kommen. Aus einem Lebensbekenntnis, das der Sechziger zu seinem Geburtstag niedergeschrieben hat, möchte ich ein paar Sätze hierhersetzen: „Wenn ich nicht hoffte, trotz meiner 60 Jahre meinem letzten künstlerischen Ziel näherzukommen, so möchte ich nicht weiter leben. Ich weiß sehr wohl, daß mir wie jedem anderen Grenzen gezogen sind, aber soll ich deshalb mich von den Grenzstaaten ins Innere des Kunstlandes zurückziehen, um dort als alter behäbiger Herr auf zweifelhaftem Lorbeer auszuruhen und im sicheren

JULIUS BERGMANN

FLUCHT NACH ÄGYPTEN (1921)

Hafen jede Ausfahrt auf die offene stürmische See vermeiden?"

Bei einer Erscheinung, die nun schon seit einem Menschenalter zu den festen Werten der süddeutschen Landschaftskunst gehört, kann man wohl noch in vivo die Frage beantworten, wohin sie gehört. Diese Kunst kommt zunächst und unverfälscht her von der Natur, man spürt den tiefen ehrfürchtigen Respekt und die fromme Andacht vor dieser, aber auch die Schöpferwonne, und man fühlt etwas wie eine Liebkosung heraus, wenn der Maler mit seinen weichen Tönen — „stille Farben" hat Karl Scheffler diese Töne einmal genannt — seinen Grund füllt. Will man ihn in Reih und Glied stellen, so kommt diese Kunst her von den großen Meistern von Barbizon und etwa noch von Dupré und Troyon. Vielleicht darf man dazu auch an den Schotten Paterson erinnern. Wieder möchte man das Selbstbekenntnis hören: „Corot, Daubigny, Millet und die alten großen Klassiker sind mir helleuchtende Gestirne gewesen, aber mein eigentlicher Morgenstern ist und bleibt mir: Claude Lorrain, der Unerreichbare! In ihm finde ich alles harmonisch vereinigt, was eine Landschaft haben soll: vor allem Größe und dabei den Zauber der Intimität! Stimmung — ist er nicht der erste gewesen, der das fand — die weiche und starke Farbe, dekorative Wirkung. Hat Corot nicht von ihm vor allem gelernt? Corot! hat er nicht seine besten Bilder im Greisenalter gemalt?" Innerhalb der deutschen Entwicklung steht Bergmann als Erbe seines Lehrers Baisch und seines Vorbildes Schönleber, zugleich als ein Enkel von Adolf Lier da, und er gehört so auch in die Ausläufe der Münchener Schule. Wenn einmal, wie Uhde-Bernays das eben in einem Buch für die Münchener Landschaftskunst getan hat, die ganze süddeutsche Landschaftsmalerei ihre historische Darstellung finden wird, muß man Bergmann auch im Flusse der Frankfurter und der Münchener wie der Karlsruher Tradition nennen. Er hat nicht die Brillanz wie Zügel, den er selbst den größten deutschen Tiermaler nennt, er sucht in seinen Landschaften nicht das Großdekorative,

JULIUS BERGMANN

ZUR ARBEIT (1918)

das er an seinem Nachbar Ludwig Dill (Nachbar im eigentlichen Wortsinne des über den Gartenzaun Guckens) immer bewundert und das unter den Süddeutschen etwa Langhammer und Hoelzel gepflegt haben. Nichts wäre falscher, als den Helden einer solch kleinen Biographie unhistorisch und gefährlich hinaufzuschrauben und in die Höhe zu loben. Und niemand würde sich ehrlicher gegen ein solches Verzeichnen des Maßstabes wehren, mit fröhlicherem Humor, als der bescheiden selbstsichere Julius Bergmann.

Es ist nicht gut und nicht gesund für eine Zeit, wenn die Auguren, sich die Hände drückend, für beste Kunst nur das Wort „stark“ finden — das nun heute nur allzuviel auch hinkende Schwäche und hohles Bramarbasieren decken soll. Die Kenner und Liebhaber, die vor der erlesenen Kunst von Buchholz und Theodor Hagen, von Sperl und Seibels bewundernd standen, haben wohl nie „stark“ gesagt, aber um so mehr „fein“. Wenn einer mit der Sicherheit eines strengen Bekenntnisses seinen Weg unbeirrt weitergeht, ohne Anleihen bei den jüngsten ihm schlecht zu Gesicht stehenden Moden zu machen, nur das ihm eigene tüchtige Können zu sublimieren suchend, so heißt er heute allzuleicht altmodisch — aber es gibt nur eine gute alte und neue Mode: sein Metier beherrschen und gute Malerei machen, alles übrige ist Programmkunst und Selbsttäuschung, Messieurs (was freilich auch schon eine Binsenwahrheit ist). Die Bergmannsche Kunst ist (wenn nicht müde und überkluge Atelierarbeit sich dazwischen schiebt) vor allem was man allzuoft bei der heutigen Art, einen Künstler zu werten, vergißt, sehr gute Malerei von der allerbesten Tradition, von bewundernswerter Sicherheit der Pinselführung, getragen von einem feinen und sicheren Geschmack in der farbigen Behandlung, intim und groß zugleich, und zumal die ganz frischen und halb skizzenhaften unmittelbar vor der Landschaft gemalten Stücke von einer prachtvollen Kraft und Jugend der Farbe. Immer mehr sucht seine Kunst im letzten Jahrzehnt die große Ruhe — die Ruhe, von der Ruskin einmal gesagt hat, daß kein Kunstschaffen ohne sie wirkliche Größe erreichen könne. In der Ruhe und in der Vereinfachung von Form und Farbe und Wirkung, in der Verinnerlichung der Stimmung liegt der Weg und liegt das Ziel dieses Künstlers — und das möchte man auch aus seinem Weiterschreiten nur noch mehr herauslesen dürfen.

JULIUS BERGMANN — NOCTURNE (1921)

ULFERT JANSSEN BILDNISBÜSTE

ULFERT JANSSEN

Zu allen Zeiten, in denen die Kunstentwicklung sich sprunghaft, jäh und unter heftigen, oft bis zur Verbitterung gesteigerten Kämpfen vollzieht, können wir drei Arten von Künstlern unterscheiden. Die einen stehen als Vertreter jener Anschauung vom Wesen des künstlerischen Gestaltens da, die in der jüngsten Vergangenheit sich die Herrschaft zu sichern gewußt hat. Zu Beginn des Kampfes haben sie die zahlreichste Gefolgschaft. In seinem Verlaufe lockert sich ihr Verband und Überläufer gehen, teils aus innerer Überzeugung und dann auch als Willkommene, teils, weil sie nicht mehr an den Sieg der alten Anschauung zu glauben vermögen und fürchten, in deren Fall verstrickt zu werden, ins andere Lager über. Die Partei der neuen Anschauung ist zu Beginn des Kampfes noch sehr schwach.

ULFERT JANSSEN GEHEIMRAT HILDEBRANDT

Zahlenmäßig, da nur vereinzelte den Ansturm wagen. Allein es sind natürlich gerade die Stärksten, die Originalsten, die eigentlich Schöpferischen unter den Vertretern der aufstrebenden Kunst, die sich solcher Kühnheit unterfangen. Äußere Mißerfolge, die zuerst unvermeidlich sind, weil sie gegen zu gewaltige Übermacht streiten, entmutigen sie nicht. Denn sie glauben an den Sieg ihrer Sache mit einer der religiösen Inbrunst verwandten Begeisterung. Sie sind zugleich die dem Wesen nach radikalsten Verfechter der neuen Kunst. Allmählich stellen auch Teilerfolge sich ein. Und nun erhalten die Führer Zuzug, zumal sie ja auch die Gedanken der kommenden Generation mitverfochten. Nicht jeder aber, der ihrem Heere sich gesellt, bedeutet auch eine Verstärkung. Mitläufer schleichen sich ein, vereinzelt zunächst, dann in immer wachsenden Scharen, Mitläufer, denen die Echten wenig Dank für ihre unerbetene Unterstützung wissen und die doch nicht völlig abzuschütteln sind. Sie stärken in Wahrheit die Kampfgenossenschaft der alten Kunstanschauung. Denn gegen

ULFERT JANSSEN GRABMALFIGUR

ULFERT JANSSEN PFEILERFIGUR

ULFERT JANSSEN SKIZZE (GIPS)

ihr Wirken lassen sich berechtigte und erfolgreiche Angriffe leiten. Sie gebärden sich zugleich am radikalsten, weil sie den Mangel innerer Zugehörigkeit durch unterstreichende, lauteste Betonung vergessen machen wollen. Weit wirksamere Hilfe kommt den Anhängern der neuaufstrebenden Kunstanschauung von der dritten Gemeinschaft. Ihr sind jene Künstler verschrieben, die nicht den Wunsch verspüren, einzugreifen in die erbitterten Kämpfe. Fortschrittlich gesinnt, gehen sie zu Beginn ihrer persönlichen Entwicklung zwar von der eben noch herrschenden Anschauung aus, marschieren aber ruhig und stetig der Zukunft entgegen. Sie verneinen nicht heftig, aber sie bilden langsam um. Auch in ihnen ist das Gefühl lebendig, einer neuen Generation anzugehören. Dies selbstverständliche innere Wissen trennt sie von der Partei, die der überkommenen Überzeugung die Herrschaft nicht entreißen lassen will. Weil sie aber auch keine Stürmer sind, weil ihrer Natur das Kampfbedürfnis fremd ist, treten sie auch nicht in die Reihen der Revolutionäre ein. Sie schaffen Verständnis dort, wo der Kampfruf, eben weil er Kampfruf ist, seine Werbekraft verliert. Die Gerechtigkeit der echten Künstler unter ihnen ist keine Urteilslosigkeit, ihr Nichteingreifen in den Kampf keine Feigheit und Schwäche. Im Gegenteil: Es gehört Mut dazu, unbeirrt steten Trittes vorwärtszuschreiten, ohne des Streites rechts und links zu achten. Ihr Wirken ist ein stilles, kann jedoch wertereiche Früchte tragen.

Die hier geschilderte Entwicklung trifft auch auf den Wandlungsprozeß unserer Tage zu. Und Ulfert Janssen, der Bildhauer, dessen Schaffen dieser Aufsatz gewidmet ist, zählt zu jenen fortschrittlichen Künstlern, die — nicht aus Schwäche, sondern aus gefestetem Instinkte dafür, was der eigenen Persönlichkeit nottut — abseits stehen bei den erbitterten Kämpfen, deren Zeugen wir sind.

Der Name schon weist deutlich auf die Abstammung aus Ost-Friesland hin. Ulfert Janssen wurde 1878 als Sohn eines Pastors geboren. Der Wunsch der frühesten Jugend galt dem Berufe eines Seeoffiziers. Nachdem Janssen das treffliche Gymnasium Martino-Catharineum zu Braunschweig durchlaufen hatte, besuchte er die Technische Hochschule. Hier vollzog sich der Umschwung. Der Künstler meldete sich.

ULFERT JANSSEN KOMPONIST TEMESWARY

Zunächst studierte Janssen in Braunschweig und später in München Architektur. Es dauerte nicht lange, so entdeckte er, daß seine eigentliche Begabung ihn zur Skulptur verwies. Hatte er doch schon während seines Architekturstudiums mit Modellieren begonnen. Manch humoristisch-groteske Kleinplastik, diese oder jene Gestalt eines Lehrers in ihren Schwächen ungemein scharf und doch so gar nicht bösartig erfassend, entstand in jenen Tagen und verschwand in Ateliers, da der Künstler selbst diesen Gestaltungen augenblicklicher Laune kein Gewicht beilegte. Als Janssen sich nach fünfsemestrigem Architekturstudium ganz der Skulptur zuwandte, leitete ihn ein glücklicher Instinkt auch an den rechten Mann. Er trat bei Ignaz Taschner in die Lehre, der nicht nur ein echter Künstler war, sondern der auch das Handwerkliche seiner Kunst wie nicht allzuviele seiner Zeitgenossen beherrschte. Drei

ULFERT JANSSEN WEIBLICHE BILDNISBÜSTE

Semester an der Akademie vollendeten die technische Ausbildung. Die künstlerische Eigenart mußte nun in langsamem Reifeprozeß gewonnen werden. Janssen ward das Glück zuteil, dank einem Preise gelegentlich des Essener Wettbewerbs für einen „Jahrhundertbrunnen" die werdende Kraft sofort an einer bestimmten Aufgabe üben zu können. Eine völlig originale Leistung konnte bei der Jugend des Künstlers natürlich noch nicht entstehen. Aber der Essener Brunnen zeigt schon die Fähigkeit, das plastische Gebilde einem Architekturorganismus einzuordnen. Auch kam Janssen sehr zu statten, daß er seine früheste bildhauerische Ausbildung, noch bevor er sich Taschner anvertraute, bei einem Münchner Steinbildhauer erworben hatte, so daß ihm das Handwerkliche Selbtverständlichkeit war. Der Essener Brunnen gefiel und brachte neue Aufträge ein. Apolda berief ihn zu dekorativen Plastiken am Rathaus. In München selbst wurden ihm solche Arbeiten, die an sich nicht viel bedeuten wollten, die aber für die fernere Entwicklung fruchtbar wurden, an einigen Schulen anvertraut. Auch ein größerer Auftrag ward Janssen in seiner Wahlheimat: Er hatte die beiden massigen Pfeiler, auf denen die Empore der neuen, von Bestelmeyer erbauten Universitätsaula ruht, mit überlebensgroßen Reliefs zu schmücken. Diese Arbeit gründete seinen künstlerischen Ruf und

ULFERT JANSSEN BRUNNENFIGUR

ließ vermuten, daß er als Lehrkraft geeignet scheine. Im Jahre 1911 wurde ihm die Professur für Modellieren an der Stuttgarter Technischen Hochschule übertragen, an der er heute noch in enger Arbeitsgemeinschaft mit den jüngeren Kräften der Architekturabteilung, vor allem mit Paul Bonatz, wirkt. Er hat sich seither auf dem Gebiete der Architektur-Plastik an Bonatzschen Bauten vielfach betätigt: In Tübingen, wo er für die Fassade der Universitätsbibliothek die Köpfe Homers usw. modellierte — in Hannover, wo er die große Giebelfigur des Vorbaus ausführte — in Mülheim an der Ruhr, wo er für verschiedene städtische Bauten arbeitete — in Stuttgart selbst, wo er den Brunnen in Elsässers Markthalle gestaltete und dekorative Bildwerke für eine Bankanstalt entwarf. Während des Kriegs war der Künstler drei Jahre lang als künstlerischer Beirat für die Ausgestaltung der Krieger-

ULFERT JANSSEN — JUSTIZRAT BÖTZOW

gräber an der Ostfront tätig. Meist galt es nur einfache Friedhöfe anzulegen, in denen Deutsche und Russen bestattet wurden. Ernste harmonische Einordnung in die Landschaft ward wichtigste Aufgabe. Janssen hat sie stets mit feinstem Gefühl gelöst. Gelegentlich waren auch schlichte Gräber mit Inschriften und charakteristischen Abzeichen, wie bekrönende Sturmhelme usw. zu fertigen. Sie gerieten zu Mustern einfacher Würde und verhaltenen, trauervollen Ernstes.

Die in Verbindung mit Architektur geschaffenen Plastiken enthüllen die eine Seite von Janssens Begabung. Das zweieinhalbjährige Architekturstudium an den beiden Technischen Hochschulen und die handwerkliche Ausbildung in dem Münchener Steinmetzatelier kommen ihm dabei gleichermaßen zu statten. Dieser Bildhauer fühlt stets, was der Baumeister von dem Plastiker verlangen muß, der sein Werk einem von jenem geschaffenen Organismus einordnet, und ist daher immer als Mitarbeiter willkommen. Nie sucht er eigenwillig die eigene Arbeit auf Kosten der Architektur dem Auge aufzudrängen. Mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit schmiegen sich seine Bildwerke dem Rahmen ein, den die monumentalere und strengere Schwesterkunst geformt hat. Diese Kunst kennt wohl den Ernst, aber sie ist nicht herb. Immer ist eine leise

ULFERT JANSSEN PROFESSOR AXEL HOLST

Anmut über die Gestalten ausgegossen. Darum haben auch die Grabmäler, die Janssen entworfen hat, wie das Merkelsche Familiengrab in Eßlingen bei Stuttgart, nichts Lastend-Tragisches. Nur gedämpfte Trauer, die zu wehmütigen Träumen lockt, atmet die von Bäumen umstandene und in wuchernden Rosenranken halbversinkende Gestalt, eine Trauer, die nicht schmerzt, sondern löst und versöhnt. Hier ist der Künstler schon auf dem Wege zu jener Verinnerlichung, der das Streben des Reifgewordenen gilt. Seine früheren Architekturplastiken sind wesentlich dekorativer aufgefaßt. Mußte ihm doch auch zunächst die Bewältigung des rein Formalen angelegen sein. Der Reliefstil ist bei den beiden großen, aus schwarzem belgischem Marmor geformten Pfeilerfiguren in der Münchener Universitätsaula vorzüglich getroffen. Eine leise, befangene Steifheit hat doch nichts Störendes. Der Sinn für das Wesentliche zeigt sich schon hier stark entwickelt. Dies gilt in noch höherem Grade von den zwei auf niederen Postamenten, eine kleine Treppe flankierenden, ruhig lagernden Steinblöcken, die Janssen für die große Münchener Ausstellung 1908 gefertigt hat. Verständnisvolles, von Nachahmung freies Studium ägyptischer Tierplastik macht sich bemerkbar. Das Material ist trefflich gewählt: Die Tiere selbst sind aus dunklem Granit geformt, die

mächtigen Hörner aus getriebenem Kupfer angesetzt; der Sockel ist aus Beton. Janssens figürliches Schaffen ist so eng mit der Architektur verwachsen, daß es kaum irgendwelche freie Rundskulpturen aufzuweisen hat. Denn auch die, noch ziemlich früher Zeit angehörige, an eine Hirschkuh gelehnte Frauengestalt mit der Schale in der Linken war ursprünglich eine Brunnenfigur und ward nur später auch als Kleinplastik ausgeführt. Reizvoll ist die Formlösung mit der Überschneidung des wagrechten Tierkörpers durch die leichtbewegte Senkrechte des Frauenleibs. Feiner noch ist die in kleinem Maßstab ausgeführte Mädchengestalt der letzten Zeit, frei, bewegt, und doch ganz in sich geschlossen.

ULFERT JANSSEN — DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS

Das ureigentlichste Gebiet Janssens aber ist das Porträt. Als echter Bildnisplastiker kennt er keine Vorliebe für einen bestimmten Typus. Man spürt diesen Büsten an, mit welcher Freude sich der Bildhauer in die unerschöpfliche Vielgestaltigkeit der Natur hineingefühlt hat, wie es ihn reizt, der individuellen Bildung der Form und der individuellen Bildung des Geistig-Seelischen nachzugehen, das eben jene Form sich selbst gebildet hat. Den leidenschaftlichen und den klug bewußten Künstler — den feingeistigen Gelehrten — den bedeutenden Juristen, dem alles Denken sich in schärfste logische Konstruktionen löst — den nervösen, beweglichen, zu Sarkasmen neigenden Schriftsteller — den beinahe scheuen und zarten, allem Lauten abholden späten Abkömmling alten Adelsgeschlechts — den feisten Genießer, dem Kultur Kultur des Gaumens bedeutet — den unkomplizierten, brutalen Soldaten — die selbstbewußte, reife Frau — das kaum erst erwachende, in unbewußter Anmut befangene Mädchen — das frische, drollig frohe Kind — sie alle gestaltet er mit der nämlichen Unmittelbarkeit. Immer beginnt die instinktsichere Charakterisierung bereits bei der Wahl des Materials, das ständig je nach Bedürfnis wechselt: Marmor, Granit, Kalkstein, Basalt, Ton, dunkle oder vergoldete Bronze, Eisen, Wachs usw. usw. Und immer ist die Technik, ist die lebendige Oberflächenbehandlung den besonderen Wünschen des Stoffes angepaßt. Nichts Kleinlich-Nebensächliches lenkt ab und dennoch ist nichts vergessen, dennoch wird alles Eigentümliche der einmaligen Bildung wiedergegeben. Die Flächen sondern sich klar, doch nicht gewaltsam voneinander und ordnen sich zu großen Formen. Keine ausdrucksleeren Stellen kommen vor, kein Nachlassen der Frische während der Gestaltung. Der architektonisch geschulte Bildhauer bewährt sich an der Überleitung des Kopfes zum Sockel, die wiederum mithelfen muß bei der Charakterisierung. Sie wird jeweils so völlig aus der Gesamterscheinung des Dargestellten abgeleitet, daß wir aus den Büsten allein schon Körpergröße und Körperbildung, Haltung und Gebärdenspiel der Glieder ablesen zu können vermeinen. Auch die frühesten Büsten sind trefflich. Wenn in den Bildnissen Janssens eine Entwicklung sich abzeichnet, so ist es die des Fortschreitens von mehr dekorativ-formaler Auffassung zu immer tieferer Verinnerlichung und Vergeistigung, die sich ohne Preisgabe der Form vollzieht.

Hans Hildebrandt

AUGUST GAUL †

Er war im wahrsten Sinne ein Meister. Was er schuf, mußte so sein; eine andere Lösung gab es nicht. Aufgabe und Vollendung glichen einem organischen Wachstum. Das moderne subjektive Ich trat zurück; so war er im alten Sinne Meister. Stein und Bronze waren ihm Keime, die Form ihre Blüte. Und was dazwischen lag, war ausgefüllt nicht vom Wollen, sondern vom Müssen, vom Dienen. Des Menschen Wesen lag in des Künstlers Tun. Seine einfache Natur folgte willig der anderen größeren Natur. Ein Glauben verband ihn mit der Schöpfung. Mehr als der Mensch mußte somit das Tier ihm wesentlich sein, schaltet seine Gestaltung doch mehr als des Menschen ebenbild alle Sehnsüchte und Visionen aus und fordert Hingabe.

Ein Zufall führte ihn zu seiner Bestimmung. Als der Schüler im Atelier Calandrellis in Berlin, wohin der am 22. Oktober 1869 in Groß-Auheim bei Hanau geborene Künstler kam, 1876 bei der Verlosung eine Freikarte für den Zoologischen Garten in Berlin erhielt, war sein Stoffgebiet abgegrenzt. Als das in der Schule Reinhold Begas gefestigte Können und Talent in Italien im Marées-Hildebrand-Kreis die Richtung auf das Einfache und Große empfing, war der Stil des Künstlers gefunden. Aus dem Pathos der Löwen des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Berlin wurde die wundervolle einfache Welt seiner Tiere. Wie eine große Familie erscheinen sie uns, nur durch Formen, kaum durch Wesen geschieden. Sein stiller Sinn, seine unbestechliche Liebe zur Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit kannte zwar nicht die unheimlichen Dämonien des Elementaren, fuhr aber ebenso gefestigt bei den Klippen der falschen Tiersentimentalität vorbei. In dem Formenmaß der ägyptischen Tierbildnerei war das Streben seiner reinen Stilkunst einbeschlossen. Und immer erneute, immer geliebte Naturnähe hielt ihn von jedem historisierenden Stilarchaismus zurück. Sein Wollen war sein Können. Diese Ausgeglichenheit gab seinen Schöpfungen den Charakter des Klassischen.

Er hatte sich gefunden, als er 1901 in der Berliner Secession eine große bronzene Löwin ausstellte. Drei Jahre später folgte der Löwe, der heute vor der Nationalgalerie steht. Die Form war hier nicht mehr wie in den Löwen des Kaiser-Wilhelm-Denkmals Motiv, sondern Gestalt und Wesen geworden. Wie wäre seine Kunst für den Platz bestimmt gewesen; doch hat die Zeit ihm nur wenige monumentale Aufgaben gestellt. Ein Brunnen auf dem Schwanenmarkt in Krefeld, Schmuck für ein Geschäftshaus in Hamburg und Berlin (Wertheim) blieben geringe Zeugen seiner Kunst. Ein Entenbrunnen in Charlottenburg, den ein Privatmann stiftete, nannte der Volksmund bald den Streichelbrunnen. Kein Kind konnte vorüber, ohne die Tiere nicht zu streicheln und kein schöneres Zeichen für die Selbstverständlichkeit der Form. Sie lag im besten Sinne des Wortes in der Hand, war Gebilde des Tastsinns, ohne jedes malerische Scheinleben. Ein Elefantenbrunnen für den Steinplatz ist Entwurf geblieben. Kein großes Werk trug die Zeit ihm auf. So strömte seine ganze Liebe in die kleinen Tiere und das kleine Format. Er spielte mit diesen Formen in reinster Naivität, und Humor entstand ohne Pointierung. Auch im Stehen ist seine Ente noch Watscheln und der Pinguin komisch wie nur irgendein Biedermeiergevatter. Die Form war komisch, nicht die novellistische Situation. Rein war sein Bilden, streng seine Aufgabe und klar sein Ziel. Unbeschwert von der doktrinären Problematik der Stilsucher wuchs seine Phantasie in das Monumentale. In langer schleichender Halskrankheit blieb Liebe und Kraft zum Bilden lebendig. Der Umriß seiner Persönlichkeit ist so einfach und groß wie der seiner Geschöpfe. W. Kurth

ULFERT JANSSEN STEINBOCK

FRITZ SCHWIMBECK AUS „FIEBER“ (RADIERUNG)

Wende-Verlag, München

FRITZ SCHWIMBECK

In einem Essaibüchlein von 1899 hat B. Rüttenauer für Künstler wie Thoma, Böcklin, Klinger die Bezeichnung „Malerpoeten“ geprägt. Traf das Wort immerhin einiges vom Wesen der Genannten, als Ganzes blieb es eine bedenkliche Charakteristik, die viel Verwirrung angerichtet hat. Nicht die „eigenen Ideen“ und „inneren Gesichte“ machen den Maler von Qualität: es liegt in dieser Betonung des Gedanklichen sogar eine große Gefahr für das Bild. Gerade Klinger hat darauf hingewiesen: Das was man allgemein „Gedanken“, „Idee“ im Bild nennt, besteht nur zu oft aus willkürlichen, fast immer aber mehr oder weniger geistreichen Kombinationen von Dingen und Ereignissen, die mit der Darstellung selbst nichts zu tun haben, aber Ideenassociationen erwecken. Diese können wohl geeignet sein, charakteristisches Licht auf den Gegenstand zu werfen, sind aber meist für ein Publikum berechnet, das über den Kunstwert sich unklar, etwas zum Fabulieren, zum „Verstehen“ haben will.

Eine bedeutsamere Rolle spielt der schöpferische Gedanke in der Schwarzweißkunst, was wiederum Klinger in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ geistreich entwickelt hat.

Die abstraktere Darstellungsweise der Zeichnung entrückt die Dinge mehr der Wirklichkeit und läßt der Phantasie weiten Spielraum. Deshalb ist hier das Ideelle gleichsam natürlicher zu Hause. Es läßt auch aus demselben Grunde eine mehr persönliche Deutung zu, wird von selbst kritisch, satirisch, philosophisch. Man denke an beste Blätter von Dürer, Goya, Rethel u. a. Aus dieser Art drängt es die Schwarzweißkunst zu zyklischer Abwandlung eines Themas, wächst ihr Inhalt von selbst in das Weltgefühl und Weltanschauungsmäßige hinein.

So ist nicht zufällig, daß der grüblerische Norden die Graphik zu tiefsinnigen Werken entwickelte, daß Dürer hierin stärker erscheint als in seinen Bildern, daß selbst Rembrandt das tiefste und letzte seines Wesens in Radierungen ahnen läßt.

FRITZ SCHWIMBECK ▫ AUS: G. MEYRINCK, DAS GRÜNE GESICHT
Georg Müller Verlag, München

FRITZ SCHWIMBECK ▫ AUS „PHANTASIEN ÜBER EIN ALTES HAUS“
Verlag Parcus & Co., München

FRITZ SCHWIMBECK AUS „WERDEN — VERGEHEN“: SCHIWA

Verlag Parcus & Co., München

FRITZ SCHWIMBECK AUS „WERDEN — VERGEHEN“: DAS OPFER

Verlag Parcus & Co., München

FRITZ SCHWIMBECK ▫ ▫ AUS A. STRINDBERG „ADVENT“: TANZ DER HEXE UND DIE SONNENKATZE
Georg Müller Verlag, München

In diese Gattung von Künstlern gehört Fritz Schwimbeck. Aus den Eindrücken und Erfahrungen des Lebens ersteht ihm eine Phantasiewelt, von der aus er die Wirklichkeit mit versonnenem Blick betrachtet und in persönlicher Anschauung neu gestaltet. Vor allem hat das Seltsame, Wunderliche, Unheimliche Gewalt über ihn. Es geht ihm nach, daß er in frühester Jugend durch die halbdunklen Gänge und Räume eines alten Schlosses gewandert, aus ihrer Einsamkeit das Erschauern lernte. Sein Wesen fühlt sich E. T. A. Hoffmann, Poë, Meyrinck u. a. verwandt. Namentlich des letzteren Werke hat er wirksam illustriert. Der Dichter selbst bemerkte hierzu: „Wer imstande ist, wie der junge Künstler Fritz Schwimbeck, der die vorliegende Mappe zu meinen beiden Romanen ‚Golem‘ und ‚Das grüne Gesicht‘ geschaffen hat, sich in solcher Weise in gegebene Stoffe einzufühlen, der hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, mit seinem Können vor die Öffentlichkeit zu treten.“

Schwimbeck besitzt aber nicht bloß die Gabe, ein dichterisches Werk durch seine Bilder auszudeuten und zu steigern, er verfügt selbst über eine stark erfinderische Fähigkeit. Am wirksamsten erwies er dies bis jetzt in seinen „Phantasien über ein altes Haus“. Durchaus originell in der Erfindung und Ausführung, wie ein morsches, verbrauchtes Gebäude, dem etwas Bedrohliches anhaftet, im Beschauer zu spukhafter Lebendigkeit kommt und koboldartig weiterwirkt. Hier wurzelt auch die ganz besondere Kraft Schwimbecks, das Verfallende und Gespenstische im Dinglichen zu einer eigenen Welt zu erheben. Das Figürliche verdeutlicht und steigert durch die Art seiner Wiedergabe das seelische Erlebnis und erscheint so als Symbol, an dem sich etwas vollzieht. Die Technik, die der Künstler vor allem liebt und beherrscht, ist die Federzeichnung. In ihrem flimmerigen Gewebe besitzt er gerade das rechte Mittel, um seine Visionen wie aus phosphoreszierendem Halbdunkel auftauchen zu lassen. Selbst in den Radierungen wirkt diese Vortragsweise stark nach; nicht immer zum Vorteil ihres Stiles, noch des versinnbildeten Inhaltes. Überhaupt läßt sich Schwimbeck von seinem mystisch-metaphysischen Tiefendrang gerne zu einem Zuviel an zeichnerischem Aufwand verführen, das die Wirkung eher hemmt als steigert.

Unabhängig hiervon wird sein Werk als das eines der merkwürdigsten unter den modernen Apokalyptikern jetzt schon gelten dürfen. Es ist ein charakteristischer Niederschlag der Zeitseele, ihrer Not und Qual, ihres Forschens und

FRITZ SCHWIMBECK

AUS G. MEYRINCK: „DER GOLEM“ UND „DAS GRÜNE GESICHT“
Georg Müller Verlag, München

Drängens aus dem Dunkel zum erlösenden Licht der Erkenntnis und Ergebung.

Im Durchgang — Golem. Gerümpelhaftes Mauerwerk eines zerwohnten, uralten Viertels. Aus brüchigem Gefüge dringt Moder; die Türen scheinen mit dem Gewände verwachsen, alles Menschliche erloschen. Da löst sich als schwanker bedrohlicher Schatten eine huschende Gestalt aus dem dunklen Bogen: der Dämon dieser in Düsterheit versinkenden Welt wird lebendig und geht um.

Klinkherbogk — Grünes Gesicht. In armseliger Dachkammer, nur spärlich erleuchtet von dem flackerigen Schein einer Schusterkugel, sitzt ein ekstatischer Grübler. Vom Größenwahn gepackt, gebannt, spürt er nicht das Todeszeichen über seinem Haupt, lebt er weiter, bis ihn die Einsamkeit verschlingt.

Eva auf der Brücke — Grünes Gesicht. Aus engen dunklen Gassen taucht inmitten giftiger Nachtnebel eine Frauengestalt auf, wie einer dunklen Macht verfallen und von ihr allmählich eingesponnen. Die Kirche, die beschützerhaft im Hintergrund emporragt, erhöht aber mehr das Bedrohliche der Situation, als daß es sie mildert. Das Unentrinnbare, vor dem der Mensch zur hilflosen Marionette wird, tut sich vor uns auf.

Aus Strindbergs „Advent“. Das ungerechte Richterpaar, das die Sonne nicht erträgt, sieht sie nach deren Untergang plötzlich in flakkernden Flecken am Mausoleum aufleuchten. Die Überraschung und Angst der verbrecherischen Menschen wächst sich zu einer immer näher kommenden Gerichtsdrohung aus, die die Natur selbst vollziehen will.

Der Hexentanz im Moor bringt in den seltsamen Weiden und deren Beleuchtung das Verderbliche grotesk heraus.

Auch die übrigen Blätter halten die unheilschwangere Stimmung des Dramas fest; nur der Kinderbesuch im Blumengarten macht eine Ausnahme; aber auch er ist von der Atmosphäre des Ganzen umwittert.

Dem Andenken eines in rumänischer Gefangenschaft gestorbenen Freundes widmete Schwimbeck einen Zyklus von acht großen Blättern, die den Schöpfungsgedanken, das Werden und Vergehen schildern.

Das Opfer. In unterirdischen Gelassen stehen enggedrängt tausend Säulen übereinander. Alles Räumliche erstickt in diesem steinernen Wald. Menschlicher Aberwitz hat hier das Symbol des Lebens aufgerichtet, in Todesstarre. Ihm wird warmes, wirkliches Blut geopfert. Das Eisige, Unzugängliche, hoffnungslos Preisgegebene des

Wahns wird so zum Verbrechen am Leben, dem es zu dienen vermeinte.

Schiwa, bald gnädig, bald unheilvoll, haust auf des Himalaja nördlichstem Gipfel. Allen Erdengrund tief unter sich lassend, steigen die Bergmassen in die unendliche Höhe und Weite empor; zerrissener werdend, je näher sie dem Gott kommen. Ungeheure Wüsteneien umgeben seinen Thron. Die Sonne tastet sich nur als fahler Schein durch und webt die grausige Fata morgana des Gottes, der als Gespenst hier oben und über aller Welt waltet.

Die Blätter gehören zu den nachdenklichsten Schöpfungen, die aus den grauenhaften Kriegsjahren und ihrem sinnlosen Wüten geboren wurden.

In das Gebiet der Magie führt uns die Beschwörung. Mächtiger Friedhof. Flackernder Feuerschein prasselt und knackt durch die stille Einsamkeit. Unter Gedenksteinen und Totenschädeln beschwört ein Mensch mit gierig gespreizten Händen dunkle Mächte. Da ersteht ihm aus dem eigenen Schatten riesengroß der Dämon, den er sucht — der ihn wie eine blutlechzende Kreuzspinne an sich reißt. So verschlingt jeder Wahn den, der ihn geboren.

Das schwanke Haus ist nur mehr ein Schemen, eine Erinnerung, die der Herbststurm an der Stelle heraufbeschwört, da es einst stand. Seine Bösartigkeit wirkt weiter und weckt Grausen in dem, der um das Geheimnis weiß. Ja es geht um wie ein Gespenst, das zum Alpdruck wird (Traum). Es bedrängt einen von allen Seiten, dringt in unseren Schlaf, kreist um die schauernde Seele, die wie ein frierendes Kind inmitten dieses Wirbels hilflos sich fühlt.

Diese letztgenannten Arbeiten und die Mappe zu Meyrincks Romanen lassen dem Künstler ein gutes Horoskop stellen. Möchten das vor allem die Freunde solch gedanklicher Kunst bedenken.

Jos. Popp

FRITZ SCHWIMBECK — BESCHWÖRUNG (FEDERZEICHNUNG)

PAUL CÉZANNE

SONNTAG-NACHMITTAG (1871)

PAUL CÉZANNE STILLEBEN (gegen 1883)

ÜBER PAUL CÉZANNE

Von Max J. Friedländer

Cézanne gilt als ein großer Maler, dessen Werke wir dankbar genießen, wird aber auch als ein Wegweiser betrachtet, ist eine Figur in der Geschichte und ein Beispiel in ästhetischen Darlegungen geworden. Nun besteht die Gefahr, daß die Freude an seiner Kunst getrübt wird, indem die Betrachtung sich auf das Theoretische einstellt. Hört doch das Kunstwerk auf, ein Kunstwerk zu sein, und wird so etwas wie eine geometrische Abbildung, sobald wir es auf Anzeichen der Entwicklung hin abspähen. Und diese Gefahr droht dort zumeist, wo Originale selten sichtbar werden, und wo die Begabung zu gedanklicher Argumentation stärker ausgebildet ist als die Fähigkeit des Kunstgenießens.

Die Ausstellung, die in diesen Novembertagen bei Paul Cassirer in Berlin eingerichtet war, ließ die unmittelbare Wirkung des Malers wieder siegreich hervorbrechen, und viele Schleier sanken von seiner Gestalt. Die leuchtenden Originale, die nicht farbig, sondern nichts als Farbe sind, gaben uns die Aufnahmefähigkeit zurück, um die wir durch die Druckerschwärze gebracht worden waren. Mit berechtigtem Stolze lud Paul Cassirer die Bilder Cézannes aus dem Privatbesitze zu sich, die er vor Jahren eingeführt, mit Begeisterung empfohlen und in deutschen Häusern untergebracht hatte. Die Ausstellung bot eine volle und reiche Anschauung — mit Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen, mit einigen Bildnissen, mehreren Stilleben und ziemlich vielen Landschaften.

Der erste und entscheidende Eindruck ist wie von der Natur, nicht wie von irgendwelcher Kunst. Wir schauen den Süden, der im Lichte zittert, das unergründliche Himmelsblau und die festlich in Klarheit und Harmonie strahlende Erde. Beglückt und völlig überzeugt, im Einklange mit dem Maler — ohne zu wissen, daß wir diese Sehweise von ihm gelernt haben — finden wir Ruisdael und Claude künstlich neben dieser Naturhaftigkeit. Cézanne hat die alte, ewig gleiche Aufgabe gelöst, aber diese

PAUL CÉZANNE DER JUNGE MIT DER ROTEN WESTE (gegen 1888)

Aufgabe ist auf jeder Stufe eine andere und jedem originalen Maler eine andere. Cézanne erkämpfte sich in stetiger Arbeit die Mittel, seine Vision zu verwirklichen, was ihm „schön" und der Wiedergabe würdig erschien, festzuhalten. Eine aus der Beobachtung genährte Einbildungskraft, nicht eine von gedanklicher Erfindung gespeiste Phantasie hat diese Vision hervorgebracht, am allerwenigsten aber war der Wille beteiligt, den „Impressionismus" oder den „Naturalismus" zu überwinden.

Cézanne ergründet die Natur nicht, er konstruiert nicht, baut nicht und erzählt nicht, ganz dem Schauen hingegeben, erreicht er die bislang letzte Stufe malerischer Darstellung, auf der alles Farbe — und damit wieder Fläche — geworden ist. Die Sichtbarkeit löst sich ihm auf und schließt sich zusammen in ein kontinuierliches Gewebe reiner Lokalfarben. Alles Gegenständliche fließt und schwingt im Strome der Lichtwellen. Nirgends tote Flächen, nirgends Neutralitäten oder feste Ufer im Gegensatze zu dem Wellenspiel: das allgegenwärtige Licht entzündet allenthalben Flecke von Blau, Rot, Gelb und Grün in unendlichen Ton- und Farbenstufungen. Der weiße Grund, als das höchste Licht wirksam, ist vielfach in kleinen Stellen ausgespart. Mit feinfühlig zarter und ge-

PAUL CÉZANNE

HAUS UNTER PINIEN (gegen 1876)

PAUL CÉZANNE TULPENSTILLEBEN (gegen 1885)

PAUL CÉZANNE MARNEBRÜCKE (1888)

PAUL CÉZANNE FRAU MIT KOPFTUCH UND BOA (gegen 1885)

schmeidiger Pinselführung ist die Farbe aufgetupft in gänzlich unmathematischen Formen. Jede Trübung durch Mischung der Pigmente, jede Zufallswirkung durch wildes Pinselschlagen ist vermieden. Wie Jan van Eyck war Cézanne besorgt, mit den irdisch unreinen und materiellen Pigmenten die ätherisch durchsichtige und edle Farbe, die er erblickte und der seine Liebe galt, zu verwirklichen, und deshalb übte er in ehrfürchtiger Gesinnung sein Malhandwerk aus, gespannt und mit angehaltenem Atem. Von erlesener Makellosigkeit wie opalisierende Edelsteine, sind diese Gemälde zugleich behutsam und rapide ausgeführt. Und daraus erwuchs die Qual des Malers. Wenn vielleicht jeder große Meister Unmögliches will, empfand Cézanne die Unlösbarkeit seiner Aufgabe darin, daß er, zu Richtigkeit und Genauigkeit verpflichtet, dennoch rasch aufnehmen mußte, weil die Erscheinung, der sein nie befriedigtes Sehen zugewandt war, sich im Wechsel der Lichtumstände stetig wandelte. Gern hätte er bedächtig beobachtet, wurde aber von dem Sichtbaren, das vor ihm floh, gejagt und gehetzt. In dieser Not wählte er einfache, stillebenartige Gegenstände und verzichtete, wie auf vieles, so auf „große“ Themen.

Ein Baum besteht aus einem Stamm, aus Zweigen und Blättern: das wissen wir aus vielfacher Sinneserfahrung; ein Baum besteht aus

Kunsthalle, Mannheim

PAUL CÉZANNE ◘
DER RAUCHER (1896)

PAUL CÉZANNE DIE SCHNITTER (gegen 1880)

Ton- und Farbwerten: dies ist unser einmaliges Augenerlebnis. Cézanne weiß auch, daß ein Baum aus Stamm, Zweigen und Blättern besteht, aber die leidenschaftliche Tiefe seines Augenerlebnisses, wenn er von jenem Punkt in jenem Augenblicke den Eindruck aufnahm oder wenn er sich dieses Eindrucks erinnerte, tilgte das Wissen um die Dinge aus.

Cézanne vermag mit seiner vorurteilslosen und genial einseitigen Betrachtung komplizierte, verborgene und tiefe Dinge nicht zu erfassen, nicht Gruppen von Menschen, nicht seelische Beziehungen, kaum den Organismus eines Menschen, kaum das Psychologische, er sieht nur die Oberfläche, die aber, so gesehen, durch alle Tiefen, alle Verborgenheiten und auch durch das Seelische bewegt wird.

Der zauberhafte Glanz, der von Cézannes Bildern ausgeht, hat Theoretiker und mittelmäßige Maler gelockt, Programme von seiner Kunst abzuleiten. Seine Bestrebung erschien problematisch und rätselhaft, weil die einfachsten und leichtesten Dinge, mit denen Akademieschüler anfingen, die Routiniers spielend erledigten, ihm Mühe bereiteten, und weil das Natürliche aus seiner Hand verklärt, wie neugeboren und verwandelt herauskam. Deshalb hat man seine Kunstübung mißverstanden und ist auf Irrwege von seiner geraden Straße abgebogen. Fast jede Willkür und Narrheit moderner wissentlicher Stilbildung beruft sich auf diesen naiven und gesunden Naturalisten. Eine organisch gewachsene, aus Umklammerung der Natur geborene Form, die ganz und gar durch die einmalige Sehweise dieses Malers bestimmt ist, wurde gelehrt und als bewußte Abwendung von der Naturnachahmung mißdeutet. Es bedarf keines Beweises, daß die Grundsätze, die man dem Meister angedichtet hat, irrtümlich sind; sie sind irrtümlich — als Grundsätze. Es gibt schlechthin keine tragfähigen Prinzipien der Kunstübung.

Der wesentliche Unterschied zwischen Cézanne und den Leuten, die ihm gefolgt sind, besteht darin: Er wünschte nichts anderes als zu zeigen, wie „schön" ein einfacher Apfel wäre, sie aber wünschen zu zeigen, was ihre originelle, persönliche und tiefe Kunst aus einem einfachen Apfel zu machen vermöge.

PAUL CÉZANNE LANDSCHAFT

KARL BLECHEN WÜSTENLANDSCHAFT

KARL BLECHEN

ZUR AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

Von wenigen, aber den Besten im Leben erkannt, nach frühem Tode über fünfzig Jahre fast völlig vergessen, brachte erst der Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts der Kunst Karl Blechens gerechtes Verstehen entgegen. Und in zwei Jahrzehnten trat Verehrung und Bewunderung für die geniale Persönlichkeit des Märkers hinzu. Wenn der Präsident der Berliner Akademie Max Liebermann ihm jetzt wieder eine Schau, besonders dem reichen Studienmaterial widmet, wird eine innere Disposition zwischen den beiden Berliner Meistern offenbar, die in dem letzten koloristischen Stil Liebermanns, besonders in seinen Gartenbildern zum jubelnden Durchbruch gekommen war. Man hat etwas zu stark vor zwanzig Jahren unter dem Eindruck der Befreiung des gesamten malerischen Handwerks durch den Impressionismus der Kunst Blechens Pionierdienste des Impressionismus nachgesagt. Seinem malerischen Stil fehlt der integrierende Bestandteil des Impressionismus, die Luft. Licht und Farbe sind die Werte, in denen sein heißes Temperament Eindrücke zu koloristischen Wundern gestaltet, ähnlich dem letzten Stil der Gartenbilder Liebermanns. Die Bindung der Palette auf einen Ton, die Einbeziehung der Materie in den athmosphärischen Generalnenner war nicht Blechens Sache; nicht Luftfarbe, sondern Lichtfarbe.

Nur über kaum fünfzehn Jahre erstreckt sich seine künstlerische Arbeit. Als der fünfundzwanzigjährige Blechen, satt des trockenen Tons der zeichnerischen Pedanterie der Berliner Akademie, 1823 in Dresden der Kunst des Norwegers Dahl und der K. D. Friedrichs näher trat, wurde innere Vertiefung und äußere Befreiung gefördert. So sehr auch ihn die romantischen Strömungen seiner Zeit in ihre Strudel zogen, und der Zeitgeschmack nicht aufgehört hat von ihm Tempelruinen und verlassene Klöster, Einsamkeit und Wüstenei zu fordern, blieb dennoch vieles nur Staffage und nicht Stimmungsexponent. Nicht so sehr sein Inhalt, als vielmehr der Gehalt in seiner Kunst war romantisch, die suchende Lust in seinem impulsiven Temperament, die genialische Befreiung von den zeichnerischen Scheuklappen des Zeitstils. Daß eine gewiße innere Unstätigkeit nicht genügend Energien zur Entwicklung kommen ließ, daß das Ergriffenhaben ihm gleich war mit dem Besitzen, gibt seiner Kunst den Funken einer romantischen Genialität. Man kann ohne Schädigung des Gesamteindruckes bei seinem ersten Werke, mit dem er 1828 eine gewisse Reife erlangte, dem Semnonenlager (Nationalgalerie Berlin), die kleinen romantischen Requisiten, wie Wolkenvorhang und Wolkenballungen, wie historische Staffage abstreichen und es bleibt ein Sinn für jene Sachlichkeit der Dinge, der Erbgut der Berliner Maler wurde. Die markige Festigkeit des Terrains, die saftige Breite und Schwere der Erd- und Laubfarben gingen von Steffeck, der Blechens Schüler war, auf Liebermann über, der Steffecks Schüler wurde. Mag der „Liebethaler Grund“ (Nationalgalerie Berlin), der fünf Jahre vorher entstand, die geistige Seite der Natur potenzieren, er bleibt der Abschluß einer Generation, während das Semnonenlager einen Anfang bedeutet. Hier mußte Erlebnis und Formwille eins geworden sein; Studie und

KARL BLECHEN

MARINE VON ATRANI

KARL BLECHEN

BESCHNEITES TAL

KARL BLECHEN

BLICK DURCH DEN WALD BEI SPANDAU

KARL BLECHEN

BLITZSCHLAG

KARL BLECHEN SONNENAUFGANG

Bild strebten zusammen. Eine neue Sinnlichkeit beschwingte das Augenerlebnis und verlieh einem einjährigen Aufenthalt in Italien (1828 — 29) eine Frische der Niederschrift, eine Beweglichkeit des Temperamentes und eine wahre Begeisterung im Frohsinn, der fern aller romantischen Italiensentimentalität auf jenem unverlierbaren Glauben beruhte, daß die wahre Größe der Natur nicht Idee, sondern überraschende Gegenwart ist. Nichts kann deutlicher diesen Wandel aufzeigen, als seine Arbeitsweise.

Während alle Deutsch-Römer - Stipendiaten das eine Bild erzwangen in klaubender Atelierarbeit, zum Prüfstein ihrer Größe, alle Studien, aquarellierte Zeichnungen, nur in dieses eine Gefäß — das komponierte Bild — hineindestillierten, wie akademische Regel strenger Observanz es forderte und wie wir es aus den Lebenserinnerungen Ludwig Richters kennen, rotieren Blechens Eindrücke in unerhörter Schwungkraft und werfen Studie nach Studie heraus. Wenn der alte Schadow ihn einen unvergleichlichen Skizzierer nennt, klingt noch leise die strenge Observanz durch, die die Summe nachher im Bilde vermißt. In der Tat ist, wie auch diese Ausstellung mit der Ansicht von Assisi wieder zeigte, die Bildform für Blechen nicht nur Abkühlung des Temperamentes, sondern auch Vorherrschaft von Fragen des illustrativen Biedermeiergeschmacks gewesen, dem damals sogar oft die Besten nicht entfliehen konnten. Im Bild kehrt der Kulissenmaler, welchem Brotberuf Blechen in den zwanziger Jahren fröhnen mußte, öfter zurück; in der Skizze ist er frei. Hier bricht die Begeisterung von Licht und Farbe übermächtig durch. Alle Kühnheiten seiner Ausschnitte, sie sind nicht formale Verhältnisse der Komposition, auch nicht der Komposition von Hell und Dunkel, sondern von leuchtend und stumpf, von kalt und warm. Alle jene poetischen Winkel, sind Wirkung, nicht Ursache. Mit dieser Anschauung, die nur in dem Jubel der Sonnenfarbe lebte, brach der Rest der Vedutenlandschaft zusammen, antiquierte der ideale Raum der heroischen Landschaft. Raum und Ding bauten sich aus der Farbe auf. Und ein unbestechlicher Sinn für die Wahrhaftigkeit in der Erscheinung nimmt die Skizze als das Ganze. Und in der Tat, konnte denn mit dieser neuen souveränen Anschauung im Bild von den Dingen von der geistigen Natur „wie die Romantiker sagten," mehr ausgesagt werden! Konnte wirklich durch ein Um- und Hinzukomponieren, durch ein Ausweiten im Format, die innere Bedeutung des künstlerischen Willens und Schaffens sich mehren. Seine Natur hatte sich jedenfalls voll und rein entfaltet. Und vom Grundmaß und Ausmaß eines Delacroix war Blechen nun einmal nicht. Bei Blechen ist das Wort Skizze

KARL BLECHEN — WINTERLANDSCHAFT

von dem Beigeschmack einer flüchtig gesehenen Natur zu befreien. Er ist ein Sucher und Finder zugleich, ein wahrer Entdecker, dem Zusammenhänge im kleinsten gewahr werden. Als bloßer Skizzierer hätte er Routinier werden müssen, der nach einer Schule der Geläufigkeit sein sogenanntes Motiv phrasiert. Will man aber nach romantischem Geschmack den Akzent auf das Motiv legen, so registriere man einmal die Fülle der Erlebnisse, die den Architektur-, See-, Wald-, Feldmaler gleicherweise umfassen. Noch dem Mond steht er unsentimental gegenüber, wie in den vierziger Jahren des Jahrhunderts Menzel.

Zur selben Zeit war die Kunst des großen englischen Landschafters W. Turner in Rom Ateliergespräch. Wir können und brauchen auch heute nicht auszurechnen, ob hier ein Beispiel oder nur eine Bestätigung gegeben wurde. In Wahrheit lernt man ja nur von dem, wofür man begabt ist. Die innere Natur Blechens ist gegenüber der Turners so kindlich einfach, daß eine wahre Schülerschaft kaum möglich erscheint. Turners Kunst ist dagegen phraseologisch. Nichts liegt Blechen ferner. Die raumbildende Kraft des Lichtes, die von Claude Lorrain und Albert Cuyp auf Turner übergegangen war, nimmt Blechen zwar auf und erteilt damit dem architektonischen Liniargerüst des Raumes der Deutsch-Römer die Absage. Aber Blechens Licht ist immer stilles Glühen, nie bravuröses Feuerwerk. Ein Bild wie der Golf von Spezia (Schloß-Potsdam) von Blechen, beherrscht mit ruhendem Licht auf breitgleitenden Flächen die Weihe des Raumes. Manche Probleme wie der Kampf der Sonne mit dem Nebel, die unmittelbar von Turner angeregt sein müssen, bleiben Einzelfall.

Seine Technik, Pinselführung und Farbenauftrag, muß damals für deutsche Augen etwas unerhört Neuartiges gehabt haben. Man könnte sie dem Stil des Reisebriefes vergleichen. Wie dort jedes Wort in Abkürzung oder Umschreibung, jeder Gedanke in Aussage oder Gleichnis nur der Lebhaftigkeit der sinnfälligsten Mitteilung dient, so auch Blechen in diesen italienischen Skizzen, die sein wahrhaftes Reisetagebuch sind. Er lasiert bis zum dünnsten Aquarellauftrag und pastiert dicht daneben mit vollem und fettem Pinseldruck; nirgends ein Rezept. Die Skizze, Marine von Atrani, mag Beispiel sein.

Weder im Sentiment, noch in der Komposition, noch in der Farbe brachte er einen sogenannten Stil mit, den er als festes Kapital hätte anlegen können. Im Grunde seiner Natur war er ein Sanguiniker, der dem Gegenwartserlebnis zujubelte. Der Melancholiker, der immer wieder in ihm aufstieg, war kranker Natur und in Schwermut umnachtete er später. Damit soll

KARL BLECHEN

BLICK AUF DÄCHER UND GÄRTEN

KARL BLECHEN

SEMNONENLAGER AM MÜGGELSEE

nicht geleugnet werden, daß dieser kranken Psyche positive Werke entstiegen sind. Aber wahrhaft innerlich froh war doch nur die gesunde sanguinische Natur in ihm. Wenn er nach Berlin zurückgekehrt, nach dem Sonnenüberfluß des Südens, mit gleicher Frische und Intensität nördliche Kühle und Tonigkeit der Farbe erlebt in dem bekannten „Blick über die Dächer" (Nationalgalerie Berlin), lebt in ihm ganz der freie Sinnenmensch. Man kann auch hier den Ausschnitt, wie im Sinne Menzels, geistreich nennen. Man tut der Skizze sicher unrecht, wenn man eine Komposition als Grundform und Vormaß für die Farbstimmung annimmt. Es ist nur jener einfache Sinn, der geraden Wegs ohne besondere Einstellung dem Erlebnis der silbergrauen Harmonie nachgeht, die vor ihm nur bei Constable anzutreffen ist. Der Name mußte Blechen von Dahl her bekannt sein. Mit Constable teilt Blechen auch die farbigen Abstufungen des Grün in der Landschaft. Der Neoimpressionist Signac hat aus der Lehre Constables in einer kleinen Schrift ein ganzes Programm aufgestellt. Der Blick durch den Wald bei Spandau, besonders die Skizze (Nationalgalerie Berlin) zeigen den Reichtum der Skala der Laubfarben. Und in dem Palmenhaus auf der Pfaueninsel ist mit einer weisen Ökonomie im Farbauftrag ein weiches Licht über diese Skala ausgegossen, welches auch den farbigen Schatten mild durchsonnt. Die letzten Jahre seines Schaffens werden von großen Gemälden wie Skizzen bestritten. Besonders sind es einfache märkische Motive, die in Ausschnitt und Farbe eine einfache Größe zeigen, die selten wieder erreicht ist. 1837 verfällt er unheilbar einem Gehirnleiden, dem er 1840 erliegt.

Er ist einer der größten Koloristen der Landschaftsmalerei des Jahrhunderts und gewinnt von dieser Seite in unseren Tagen wieder erhöhte Bedeutung.

W. Kurth

KARL BLECHEN — AMALFI (MÜHLENTAL)

KARL BLECHEN

ITALIENISCHE LANDSTRASSE

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER

WANDMALEREI (MITTELBILD VON W. VON KAULBACH)

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER

WANDMALEREI (MITTELBILD
VON W. VON KAULBACH)

WANDMALEREIEN VON EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER

Mit besonderem Nachdruck hatte Goethe an Neureuther gerühmt, daß er nie der Versuchung erliege, seine Kräfte zu übernehmen, sondern streng und zielbewußt die Domäne seiner besonderen Gaben innehalte und daher recht eigentlich „über seinem Talent stehe". Dieses Talent, das sich vorwiegend in illustrativen Versuchen ausgab, war dem des Liederkomponisten ähnlich, der nicht so sehr im Ersinnen neuer Gestalten, als im Auslegen und Durchgeistigen bereits vorhandener geformter Stoffe den Wert seines Schaffens sucht. Neureuthers Kunst trägt selber den Charakter der Ranke, die nicht aus eigener Kraft besteht, sondern für Stoff und Form des Haltes bedarf, der eben der Illustration von Natur aus gegeben ist. Seine selbständigen Werke, namentlich malerischer Art, treten daher nur ganz vereinzelt auf und sind neben den graphischen Arbeiten von geringem Belang. Die einzige Ausnahme ist hier die unvergleichlich liebenswürdige Ausmalung des Hauptzimmers im ehemaligen Dessauerhaus an der Königinstraße in München, an dessen Schmuck ja auch Schwind und Rottmann teilgenommen haben. Was Neureuther hier geleistet hatte, war das Köstlichste seiner ganzen malerischen Produktion und mit Bedauern haben wir festzustellen, daß dieses reizvolle Werk in jüngster Zeit den Ansprüchen eines veränderten Geschmackes hat weichen müssen*).

In dem geräumigen, dreifenstrigen Mittelsaal des ehrwürdigen Altmünchner Hauses zauberte Neureuther hinter einem rings umherlaufenden zierlichen Lattenzaun einen Weingarten hervor, in dem man, an die Brüstung gelehnt, die Kinder des Hausbesitzers ihr Wesen treiben sah. Die älteste Tochter ist eifrig in ihr Buch vertieft, das Jüngste ergötzt sich an dem Goldfisch, den es in einem Glase vor sich auf den breiten Rand des Zaunes hingestellt hat, zwei andere machen sich an einem der Blumenpfeiler zu schaffen, die rankenartig verzweigt emporsteigen und Querstangen tragen, an denen acht kleine fingierte Teppiche mit Darstellungen aus der Geschichte der Psyche aufgeknüpft sind. Der spröde Ernst dieser von Kaulbach herrührenden Bilder war durch das glückliche Verhältnis der umrahmenden Grotesken und das heitere Treiben der Kinder in vollkommener Anmut aufgehoben und verlieh dem wohlabgemessenen Raum eine anspruchslose und doch einzigartige Weihe, die namentlich beim vollen Lichterglanz abendlicher Feste ihren heiter-ernsten Zauber erwärmend ausstrahlte. Man sah hier das Edelste, was die idealistische Malerei jener Epoche im Rahmen des bürgerlichen Hauses geleistet hatte, eine dichterische Einheit, die von Cornelius' Geist geadelt war und doch unbefangen und genußfroh dem holden Traum der biedermeierlichen Romantik nachhing.

Es ist zu beklagen, daß Neureuther später keine Gelegenheit mehr gefunden hat, sein Talent in ähnlicher Richtung weiter zu betätigen. Der Gemäldezyklus zu den Wielandschen Dichtungen, der im folgenden Jahr (1836) entstand und nach pompejanischem Geschmacke in vignettenartigen Bildern im Königsbau den Salon der Königin schmückte, zwang ihn in eine ungleich gebundenere Bildform, in der sein eigentliches Wesen schon nicht mehr rein erklingen konnte. Die Malereien aber, die er dreißig Jahre später im Treppenhaus des Polytechnikums anbrachte, halten sich zu bescheiden in der Grenze bloßer Dekoration, als daß man die tieferen Fähigkeiten des Künstlers aus ihnen ablesen möchte.

Rudolf Oldenbourg †

*) Für die Überlassung der Photographien sind wir Herrn Rittmeister Liebrecht zu Dank verpflichtet, der Sorge trug, die Fresken wenigstens in dieser Form dem Andenken zu erhalten.

ERICH BÜTTNER

Die Frage, was der letzte Sinn und das höchste Ziel der Malerei ist, schien nach erbitterten Kämpfen zwischen Kunstrichtungen, die aus verschiedenen Weltanschauungen hervorgegangen waren, endlich zugunsten der impressionistischen Malerei gelöst, als der Expressionismus sie von neuem aufrollte. Zolas bekanntes und vielzitiertes Wort „Kunst ist Natur, gesehen durch ein Temperament" mußte sich eine Umkehrung gefallen lassen.

Der Impressionist hatte seine ganze Aufmerksamkeit und all seine Liebe der Erscheinung zugewandt. Von ihrem durch Ort und Zeit bedingten Wechsel gewann er durch sein Auge jede seelische Anregung. Für eine persönliche Gestaltung des Gesehenen im Sinne eines Geschauten boten sich ihm viele Möglichkeiten in der ihm zugestandenen freien Wahl des Augenblickes und der besonderen malerischen Ausdrucksweise.

Grundsätzlich anders entwickelt sich das Verhältnis des Expressionisten zur Welt, nachdem der Expressionismus aus einer Zeit tastender Versuche herausgetreten und zu einer theoretisch und praktisch gefestigten Lehre geworden ist. Zwar läßt sich auch der überzeugteste Anhänger jener Kunst von optischen Wahrnehmungen beeinflussen, aber ehe er sich überhaupt mit dem Sichtbaren und Greifbaren auseinandersetzt, steht das „Bild" schon vor seiner Seele. Er braucht die Natur nur zur Umschreibung eines Wollens oder Gefühls, und wenn es noch so unbestimmter Art ist. Für die formale Gestaltung des Bildes lautet jetzt die erste Forderung „Stil"; sinnlich wirkende Farbe und Form sind streng verpönt.

Die Anfänge jener neuen Bewegung, die wir die expressionistische nennen, liegen in einer Zeit, in der die Malerei einer ermüdeten materialistischen Kultur ihren Höhepunkt noch nicht erreicht hatte. Die ersten Vorboten des Sturmes, der sie bedrohte, gehen von Cézanne aus. Seine verhaltene Leidenschaftlichkeit, geboren aus Wehen der Revolution, die Europa erschüttern sollten, breitet sich mit der ihm eigenen Art des Sehens und Malens seit den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts allmählich über das ganze Abendland aus. Die Stellung, die dieser Mann in Frankreich einnimmt, konnte ihm allerdings in Deutschland nicht werden, weil sich das Empfinden des deutschen Volkes, das schon die unbedingte Übernahme des französischen Impressionismus verweigert hatte, auch gegen den „Cézannismus" aus nationalem Gefühl wehrte. Dabei muß zugegeben werden, daß Cézanne dem deutschen Wesen von jeher näher stand als irgend jemand seiner französischen Zeitgenossen. Die deutsche Rasse besann sich

ERICH BÜTTNER SELBSTBILDNIS

ERICH BÜTTNER DAMENBILDNIS

WINTER

ERICH BÜTTNER

DER WINTER (ENTWURF FÜR EINE STICKEREI)

ERICH BÜTTNER NEUBAUTEN

auf sich selbst; sie suchte und fand als Ausgangspunkt zu Neuem den Anschluß an die alten deutschen Meister. Dabei knüpfte sie in vielen Fällen nur an Überlieferungen an, die erzwungenen Beeinflussungen zum Trotz sich bis in die achtziger Jahre lebenskräftig erhalten hatten.

Diesen Weg ging Erich Büttner.

War das Studium der Natur der Vorhof seiner Kunst, so stand das Problem „Menzel" an der Eingangspforte seines Schaffens: Als Wunsch, Realität zu geben; als Drang, alle Dinge der Welt in den Bereich der Darstellung zu ziehen; als Forderung, sich die Fertigkeiten anzueignen, ohne deren Besitz jegliche Äußerung künstlerischen Wollens unmöglich ist.

Bei einer reichen Fülle von Aufgaben zwingt Büttners Fleiß sein angeborenes Talent in die Fesseln eines starken Willens, wodurch der Spieltrieb, der in ihm als Menschen und Künstler steckt, entschieden zurückgedrängt wird. Wenn sich die Motive für die Bilder zunächst fast ganz auf Landschaft und Stilleben beschränkten, erklärt es sich aus dem Bedürfnis, das Objekt von allen Seiten immer wieder anzufassen, was sich beim Menschen nicht ohne weiteres verwirklichen ließ. Die Büttnersche Palette, anfangs noch dunkel, fast schwärzlich gestimmt, erfuhr durch ständige Tätigkeit des Malers im Freien eine zunehmende Aufhellung und zwar nach dem Vorbild der Aquarelle des Menzelschen Kinderalbums, die immer und immer wieder studiert wurden. Schnelles Fortschreiten auf diesem Wege führte über den Menzelschen Kolorismus zu einer Lockerung der Form und näherte den jungen Maler äußerlich den französischen Impressionisten, insonderheit Monet. Bemerkenswert für Werke aus jener Zeit ist eine Vorliebe für starkes Blau, das sich fast mit jeder anderen Farbe verbindet oder alle Flächen in leichtem Geriesel durchzieht. Die farbenfreudige Koloristik lockerte nur das strenge Gefüge der Bildarchitektur. Gegenständlich interessante

ERICH BÜTTNER DAS GARTENHAUS

ERICH BÜTTNER ATHLETIK-SPORTPLATZ

Motive wurden ausgeschaltet. Doch kaum ist das farbige Problem im Sinne des Künstlers gelöst, als es jeden Reiz für ihn verliert und eine Gegenbewegung einsetzt. So konnte Büttner sich selbst finden und die Stellung gewinnen, die er heute einnimmt.

Von der halb unbewußten kommt er zur bewußten Festigung der Form, von der Erscheinung zum „Wesen" der Dinge. Sein Drang nach Vertiefung der künstlerischen Erkenntnis schränkt das Arbeitsfeld zugunsten des Porträts ein, das nunmehr zum Hauptgebiet seiner Tätigkeit wird. In welchem Maße sich die Aufmerksamkeit vom Formalen dem Geistigen zuwendet, bekundet sich schon in der stattlichen Reihe der Bildnisse, die Büttner nach ihm geistesverwandten Schriftstellern, nach Persönlichkeiten des Theaters und der Musik und Vertretern der Wissenschaft angefertigt hat. Unter den ersteren entdecken wir Namen wie Arno Holz, Georg Herrmann, Walter von Molo, Hermann Essig, A. R. Meyer, Klabund, Hedwig Ryder, Otto Zarek, Max Herrmann-Neisse, Arno Nadel, Franz Evers, Resi Langer, Fränze Roloff u. a. Von den Gelehrten sei nur Albert Einstein erwähnt. Größere figürliche Kompositionen bleiben nicht aus. Sie knüpfen an Werke von Thoma und Hodler an, die Büttner als letzte Träger der deutschen Tradition für die Malerei ansieht.

So stark der Einfluß war, den das Gedankliche auf seine Tätigkeit ausübte, so bewahrte ihn die gründliche Kenntnis und Beherrschung des Handwerks vor der Gefahr, die Malerei mit Literatur, Musik oder Wissenschaft gleich zu setzen. Vor allem aber hütete ihn sein Können vor der Überheblichkeit der „Genialität", die aus Mängeln Vorzüge macht und Einwände, die sich gegen sie richten, unter Geschrei ablehnt.

Äußere Lebensumstände haben Büttner früh auf den Weg geführt, der sich in der Folge als der einzig richtige für ihn erwies. Die Sorge

ERICH BÜTTNER DER ALTE GARTEN

um das tägliche Brot zwang schon den Jüngling zur Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe und der Kleingraphik, in der die Exlibriskunst ein bevorzugtes Gebiet wurde. Als noch die Forderung des „l'art pour l'art" alles Recht für sich glaubte beanspruchen zu dürfen, griff er praktische Aufgaben an, wie sie der Kunst in Zeiten hoher Blüte immer eine Stütze gewesen sind, und wie sie ihr, wenn nicht aller Schein trügt, in Zukunft die einzige Rettung sein werden. So entstand auf dem natürlichsten Wege eine Verbindung von Malerei und Leben zum Nutzen beider.

Das Gesagte entbehrt zum guten Teil des Beweises für den, der die Werke nicht vor Augen hat. Nur eine kleine Auswahl können wir aus der Fülle der Büttnerschen Arbeiten bieten, aber sie genügt vielleicht, um der Entwicklung des eigenartigen Künstlers nachzugehen.

Der „Alte Garten" (Abb. S. 165) und der „Sonnige Spielplatz" (Abb. S. 166) führen in die Anfänge der Büttnerschen Ölmalerei zurück, die sich gerade aus den Vorstellungen Menzelscher Art gelöst hatte. Sie nimmt zum ersten Male Stellung zum Lichtproblem der neueren Malerei. Noch beruht das Bild auf dem Eindruck, wie ihn das Spiel bunter Farben im Augenblick auslöst, aber innerhalb des Strebens, ihn auf die Leinwand zu bringen, macht sich bereits die Absicht geltend, über das Augenblickliche zum Bleibenden zu kommen. Nach und nach umgeben sich die Farbenflächen mit leichtem, an den Einzelkörper gebundenen Kontur. Sogar bei Bildern ist dies der Fall, die starke Bewegungsmomente enthalten. Büttners „Sportplatz" (Abb. S. 164) darf in dieser Hinsicht besonderes Interesse beanspruchen. Er stellt nicht nur für den Künstler, sondern für die gesamte deutsche Malerei eines der charaktervollsten Werke aus der Zeit des Überganges vom Impressionismus zum Expressionismus vor. Freilich gelangten auch Maler wie

ERICH BÜTTNER SONNIGER SPIELPLATZ

Bondy und Theo von Brockhusen zu ähnlichen Ergebnissen, aber es geschah auf ganz andere Weise. Sie schlossen sich an Cézanne und van Gogh an, wenn sie nicht noch auf Renoir zurückgingen. Büttner erreichte das Ziel in gerader Linie, ohne Umweg über das Ausland. Kein Wind aus Frankreich oder Holland konnte ihm die Berliner Luft, in der er herangewachsen war, verfälschen. Das Bild der im Bau befindlichen „Straße" (Abb. S. 162) zeigt wiederum starkes Lokalkolorit. Es beweist auch, daß es wohl möglich ist, strahlendes Sonnenlicht ohne Pleinair zu malen. Was dem einzelnen Farbfleck vielleicht an Leuchtkraft gebricht, wird für das Ganze durch den Gegensatz in grellem Lichte stehender und beschatteter Massen ersetzt, wobei dem Schatten ein erheblicher Grad von Farbigkeit und Durchsichtigkeit verbleibt. Das „Gartenhaus" (Abb. S. 163) behandelt ein uns schon bekanntes und vertrautes Motiv mit starkem Hang zu gebundener Farbwirkung. Es zeigt im Gegenstand die Stätte, an der, abgeschieden vom Gewühl der Großstadt und umgeben von stillen Gärten, der Künstler seine Tätigkeit ausübt.

Unermüdliches Arbeiten auf dem Gebiet des Porträts führte Büttner in steiler Kurve zum Bildnis der „Nina" (Abb. S. 160), das alle Eigentümlichkeiten und Vorzüge seines reifen Stils entfaltet. Wie ein schwarzer Schleier von glitzerndem Flitter, so wird der Hintergrund durch kleine Leuchtkugeln eines fernen Feuerwerks erhellt. Vor einer dunklen, geheimnisvoll wirkenden Folie steht ein junges Mädchen in lichtem Kleid. Seine helle Figur und der schwärzliche Himmel spiegeln sich zugleich in der Mahagoniplatte eines Tisches, hinter dem als Rampe sich die Gestalt wie eine Büste auf einem Sockel erhebt. Den statuarischen Eindruck mildert eine ungezwungene Körperhaltung und ein Antlitz, aus dem Innerlichkeit und Lebendigkeit mit verhaltenem Lächeln

ERICH BÜTTNER KOMÖDIANTEN

sprechen. Ein Bild, stark empfunden und gemalt, in der klaren Feststellung der Form und des Ausdrucks den edelsten Erzeugnissen des alten deutschen Holzschnittes verwandt.

Das graphische Moment in Büttners Kunst tritt natürlich am deutlichsten in seinen Radierungen und Lithographien zutage; sie sind indes so bekannt, daß sich ein Eingehen auf sie an dieser Stelle erübrigt. Wenn hier aus einer Folge von Stickereien, die Elsa Hoffmann nach Entwürfen unseres Meisters geschaffen hat, eine Probe zur Wiedergabe gelangt, so geschieht es, um den inneren Zusammenhang zwischen Büttners Malkunst und Kunstgewerbe auch durch letzteres zu erweisen.

Bei der geschilderten besonderen Veranlagung Büttners konnte es nicht ausbleiben, daß er sich den romantischen Empfindungen der neuen Zeit willig hingab. Der Krieg hat wie bei so manchem Künstler bei ihm die Neigung verstärkt, sich mit Vorstellungen zu beschäftigen, die für alle Zeit und alle Menschen als die treibenden Kräfte des Lebens anzusehen sind. So tauchen denn auch in Büttners Malerei alte Symbole in neuer Gestalt auf. Seine „Ruhe auf der Flucht" verkörpert die „Familie", seine „Bergpredigt" im Museum zu Darmstadt das „Volk". Solchen Bildern gibt schon der strenge, dem Grobsinnlichen wesensfremde Stil einen feierlich-mystischen Klang, und es bedarf nicht erst der Erkenntnis ihres legendarischen Charakters, um ihn zu empfinden. Profane Vorstellungen wie das „Kleinstadtidyll" (Abb. S. 168) und die „Komödianten" (Abb. S. 167) sind gleichfalls aus einer feierlich-religiösen Stimmung geboren. In ihnen offenbart sich noch deutlicher als in gemalten heiligen Geschichten die Kraft der Romantik, die aus Alltäglichem Ewiges schafft.

G. J. Kern

ERICH BÜTTNER KLEINSTADTIDYLL

HEINRICH BÜRKEL

KÜHE AM SEEUFER

ADOLF VON MENZEL — PINSELZEICHNUNG AUF GLAS

EIN MENZEL-FUND

Noch immer erfährt das Menzelwerk durch kleine Funde seltsame Bereicherung. Daß Menzels Arbeitsenergien darauf hinzielten, aus jedem äußeren Auftrag sich eine innere Forderung zu stellen, wissen wir nicht nur aus den Lithographenjahren von 1830—40, sondern auch noch aus vielen Gelegenheitsarbeiten der späteren Jahre. Fünf kleine Pinselzeichnungen auf Glas, die hier veröffentlicht werden, bilden eine neue Überraschung. In Deckweiß mit voller Modellierung der Formen zeichnet der Künstler verschiedene Szenen auf Glas. Das gleiche Format des Glases setzt eine bestimmte Verwendung voraus. Es ist das Format, das noch heute für die Glasbilder der Laterna magica verwendet wird. Und die Deckfarbenmalerei in Weiß, welche die Modellierung im negativen Sinn übt, d. h. die beleuchteten Teile der Formen nur schwach lasiert, so daß der Glaston durchschimmert, und die eigentlichen Schattenformen stark deckend weißt, bekommt eine größere Lebendigkeit, wenn man die Gläser gegen das Licht hält. Die Licht- und Schattenverhältnisse erscheinen dann umgekehrt, also positiv, und geben eine Wirkung, welche der Silhouette ähnelt. So waren die Bildchen durch die Projektion des Lichtes der Laterna magica als halbe Schattenrisse für die Vergrößerung auf der Leinwand bestimmt.

Ein zyklischer Inhalt läßt sich wohl kaum in den Darstellungen finden, wir müssen sie als Zeichnungen nehmen, die in seinem Werk oft die Phantasie in der Malerei reiner erhielten als in den großen Malereien selber. Wie sehr alles sogenannt Technische seine Gestaltungsgabe reizte, mag nur ein Hinweis auf die Versuche mit Pinsel und Schabeisen aufzeigen. Auch hier findet er in der negativen Modellierung sich sofort mit erstaunlicher Sicherheit zurecht und trifft in der friesartig sich abwickelnden Komposition den richtigen Ton. In klarer Abfolge des Nebeneinander folgen sich die Gegenstände ohne besondere Überschneidungen, die in der Schwarzprojektion des Positivs auf der Leinwand nur verunklärend gewirkt haben würden. Ähnlich seinen leichten Pastellskizzen auf dunklem Papier akzentuiert hier der Pinsel den großen Zug der Bewegung und hebt ihn frei aus dem Grunde heraus. So wird auf dem Weideplatz der Pferde der Hori-

ADOLF VON MENZEL — PINSELZEICHNUNG AUF GLAS

ADOLF VON MENZEL PINSELZEICHNUNG AUF GLAS

zont tief unter den Leib der Tiere gelegt und durch einen Zaun geschlossen, eine Form, die im positiven Schwarzbild erst ihre ganze, fast monumentale Wirkung entfaltet haben kann, unter welcher aber die lebensvolle und in jeder Bewegung charakteristische Einzelform nicht litt. Zu einem klügelnden Stilisieren zum Zwecke der Silhouettenwirkung auf der Leinwand ließ sich auch hier Menzels unbestechliche Aufrichtigkeit nicht verleiten. Er war gewohnt, seinen Stil nicht durch abstrahieren, sondern durch potenzieren zu erreichen. Er ließ nicht aus, sondern unterstrich. So erscheint in diesen kleinen Arbeiten noch eine Summe und nicht ein Exzerpt aus dem Leben. Besonders nach dem Zeichnungsstil vom Ende der fünfziger bis sechziger Jahre führt uns die Tanzszene, in der übermütige Soldateska karnevalartig tobt, und Liebesrivalität schnell einmal zum Degen greift. Die Springlust dieser Silhouettenbewegungen hat in dem klebrigen Deckweiß, welches schwer auf dem Glas zu handhaben war, um nichts gelitten. Auch die Aufziehbrücke wird durch die Ausschaltung jeder zweiten Tiefenzone mit kluger Ökonomie des Augenpunktes auf die beabsichtigte Wirkung der belebten Hauptsilhouette für das positive Schwarzbild gebracht. Und in den festeren Massen der Passanten ist durch das Zaunmotiv noch eine besondere Lockerung gebracht.

Für wen sind aber nun diese Sächelchen entstanden? Die Platte mit dem Karpfen und Menschenauge kann entweder nur eine Demonstration sein, wie wir sie aus unserer Fiebel noch kennen, oder ein Scherz, dessen Pointe wir nicht mehr verstehen. Sollten also entweder diese Lichtbilder auch ein Beitrag für die Kleinen sein, der mit dem Titel des berühmten Kinderalbums „Der Onkel den Kindern“ zu bezeichnen wäre oder jenen geselligen Abenden gedient haben, die der noch nicht eingekapselte Menzel in jenen fünfziger und sechziger Jahren mit Freunden vom Schlage des „Potsdorfer“ Freundes, des Stabsarztes Puhlmann verlebte! (Die Arbeiten befinden sich jetzt in Berliner Privatbesitz.) Doch möchte man wohl mehr dazu neigen, hier einen fröhlichen Beitrag des liebenswürdigen Kinderfreundes Menzel zu sehen, der nicht nur in Briefen der „Bälge“ Grete und Otto, der Kinder seiner verheirateten Schwester Krigar zärtlich gedenkt, sondern auch Freundes Kindern, denen des Kreisgerichtsrates Martini, des Stabsarztes Puhlmann wie auch denen von Eduard Meyerheim, wie viele Kinderporträts zeigen, ein Vertrauter war.

W. Kurth

DIE OBEN ABGEBILDETE ZEICHNUNG ALS LATERNENBILD AN DIE WAND PROJIZIERT

ADOLF VON MENZEL — PINSELZEICHNUNG AUF GLAS

EIN PROPHET DES EXPRESSIONISMUS

Von Theodor Volbehr

„Kunst muß, um wahrhaft Kunst zu sein, sich von der Natur so weit wie möglich entfernen." Wer sagt das? Nun, jeder Wortführer des Expressionismus. Der Satz ist einer der wichtigsten Glaubenssätze moderner Kunst und jetzt wohl einer der bekanntesten und anerkanntesten geworden. Und von Kandinsky bis Herwarth Walden schwört jeder der zahlreichen Geschichtschreiber und Theoretiker des Expressionismus, daß dieser Satz eine Errungenschaft der allerneuesten Entwicklung der Kunst sei.

Und dennoch wurde der obige Satz vor mehr als hundert Jahren gesprochen und gedruckt!

Am 12. Oktober 1807 hielt der Philosoph F. W. J. v. Schelling in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Wissenschaften zum Namensfest des Königs Maximilian Joseph von Bayern eine Rede, die diese Worte enthielt. Das Thema, über das Schelling sprach, lautete kühl-akademisch: „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur." Und der Ton der ganzen Rede ist von jener vollendeten „Urbanität", wie sie für höfische Veranstaltungen eine Selbstverständlichkeit war. Aber ihr Inhalt war: eine geradezu revolutionäre Gesinnung wider die zeitgenössischen Kunstanschauungen. Man hat von Schelling gesagt, er sei der phantasiereichste unter den älteren deutschen Philosophen, in seinen Arbeiten sprühe und funkele es von Gedankenblitzen. In dieser Rede aber weiß er die Gedankenblitze so geschickt durch künstliche Nebel in den Hintergrund zu schieben, daß sie auf seine Hörer wohl kaum wie ein fernes Wetterleuchten gewirkt haben werden. Um so interessanter wirkt auf uns Heutige das Aufleuchten von Gedanken, die wir in keiner Zeit weniger erwartet hätten, als in dem Zeitalter des siegreichen Durchbruchs der klassizistischen Gedanken Winckelmanns und des Wiederauflebens der Hagedornschen Ästhetik, daß „der höchste Gegenstand für den Künstler die verschönerte Natur" sei.

DIE OBEN ABGEBILDETE ZEICHNUNG ALS LATERNENBILD AN DIE WAND PROJIZIERT

Natürlich verneigt sich der Festredner tief vor dem „nachgeborenen Griechen“ Winckelmann: „Ferne sei es von uns, den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen! Heilig wie das Gedächtnis allgemeiner Wohltäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit wie ein Gebirg. Durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam“ — —, so hebt er seine Kritik an. Aber schon beim ersten Satz horcht man auf: also nicht tadeln will er den Geist des vollendeten Mannes selbst! Wen aber dann? Man fühlt es deutlich; die, die seiner Wegweisung gefolgt sind! Also im Grunde doch ihn selbst! Winckelmann hatte gesagt: es gibt nur einen einzigen Weg, in der Kunst wieder groß zu werden, die Nachahmung der Alten. Schelling aber sagt: wer diesen Weg geht, betritt einen Irrweg. „So geht die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zum Wesen strebt. Aber so wird das Unbedingte nicht erreicht: durch bloße Steigerung des Bedingten wird es nicht gefunden. Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form (des antiken Vorbildes) genommen haben, bei aller Bildung von seiten der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unaustilgbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendete, Wesentliche, Letzte erwarten.“

Vernichtender kann man nicht wohl über die reformatorischen Absichten Winckelmanns reden. Und es geschah das in dem gleichen Jahre, da Fr. A. Wolf dem „Klassiker“ Goethe seine „Darstellung der Altertumswissenschaften“ widmete, da der Klassizismus der Künstler und selbst unserer Dichter sich daran gewöhnt hatte, bei den Schülern Winckelmanns Anregung für Inhalt und Form ihrer Werke zu holen.

Es bedeuteten solche Urteile auch zugleich eine offene Kampfansage an Goethe. Denn der bemühte sich leidenschaftlich, den Künstlern die Gefolgschaft der Antike ans Herz zu legen. Voller Freude hatte Goethe in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung gesagt: „Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Altertume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit diese höchst lobenswerte Absicht rascher gefördert werde“, und er hatte hinzugefügt: „Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutsamen Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Altertums mit starken Schritten nähern.“

Und nun kam ein Philosoph von unleugbarer Bedeutung und benutzte die höchst friedfertige Gelegenheit eines königlichen Namensfestes um den „stark Schreitenden“ ein „Zurück!“ zuzurufen.

Fast verwunderlicher noch muß uns Heutigen erscheinen, daß Schelling bei dieser Negation der zeitgenössischen antikisierenden Kunstlehre nicht stehen bleibt, sondern ebenso keck den Kampf gegen jede Art des künstlerischen Naturalismus aufnimmt.

Man weiß, wie um das Jahr 1800 hier und da die Freude an der Natur unter den Künstlern lebendig wurde, wie vereinzelte Kampfnaturen der Hoffnung Ausdruck gaben, daß aus einer Anlehnung an die Natur so etwas wie eine Befreiung von den Fesseln des offiziellen Klassizismus sich entwickeln könnte. Und man möchte deshalb glauben, daß jeder Gegner der klassizistischen Lehre sich auf die Seite derer schlagen mußte, die eine Heimkehr zum Studium der Natur verlangten. Wie Schadow etwa, der schon 1801 ausgerufen hatte: „seit anderthalbhundert Jahren schon sind wir Nachahmer der Welschen und der Franzosen oder Graeculi!“. Aber Schelling denkt nicht daran, den Künstler aufzufordern, die Natur getreulich zu studieren und nachzubilden. Im Gegenteil! Er ruft aus: „Wollte sich der Künstler mit Bewußtsein der Natur unterordnen und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben: so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke!“

Also: wer antike Kunst nachahmt, schafft keine lebendige Kunst, wer die Natur nachahmt, bringt Larven hervor! Das Eine ist demnach so verwerflich wie das andere. Und nun prägt er das kühne Wort, das am Kopfe dieser Zeilen steht: „Die Kunst muß, um Kunst zu sein, sich erst von der Natur entfernen!“

Voller Spannung fragt der Leser dieser modernen Rede, die vor vier Menschenaltern gehalten wurde: „Und dann? Was soll der Künstler tun, um rechte Kunst zu schaffen? Ist Schelling vielleicht auch der Meinung, daß es richtig sei, primitive Kunst nachzuahmen?“

O nein! Er sagt ausdrücklich: „Die vollendeten Kunstwerke zurücksetzen und die noch einfältigen schlichten Anfänge derselben aufsuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt, dieses wäre nur ein neuer und vielleicht größerer Mißverstand; nicht sie selber wären auf das Ursprüngliche zurückgegangen, auch die Einfalt wäre nur Ziererei und würde heuchlerischer Schein.“

Also: Nachahmen unter keiner Bedingung! Weder die Antike noch die Natur, noch primitive Kunstübung. Statt dessen — und nun zeigt der rücksichtslose Kritiker aller Kunsttheorien seiner Zeit, daß er auch positiv zu sein vermag, — das Wesen der Dinge, den innersten Inhalt ergreifen! „Der Künstler muß

sich vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hierdurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe: .. Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler nacheifern."

Und der kühn seinem Zeitalter vorausspähende Philosoph sagt: „Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indes ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die echt wirkliche Welt versetzt? woher kommt es, wenn nicht aus dem mehr oder weniger dunkeln Gefühl, welches ihm sagt, daß der Begriff das allein Lebendige in den Dingen ist, alles andere aber wesenlos und eitler Schatten?"

Man halte daneben die Worte unserer Expressionisten über ihr tiefstes Wollen, vergleiche das Wort Kandinskys von der Form als der „Äußerung des inneren Inhalts" oder seinen Lehrsatz, daß „die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, ihren inneren Klang hat, ein geistiges Wesen mit Eigenschaften ist, die mit dieser Form identisch sind", hat man nicht das Gefühl, als wäre der „allein lebendige Begriff in den Dingen", von dem Schelling sprach, sehr eng verwandt mit der „klangreichen Äußerung des inneren Inhalts", von dem Kandinsky spricht?

Man liebt es heute, zu behaupten, der Expressionismus habe sich bereits überlebt. Da ist es vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß die künstlerische Weltanschauung, die ihm zu Grunde liegt, schon über hundert Jahre alt ist. Was so tief im Erdreich der Kulturen wurzelt, wird trotz aller Sturmwinde schwerlich nach wenig Jahren starker Fruchtbarkeit entwurzelt werden.

ADOLF VON MENZEL — PINSELZEICHNUNG AUF GLAS

MAX LIEBERMANN SELBSTBILDNIS

DER SPÄTSTIL MAX LIEBERMANNS

. . . und wenn ich lebe, sollen, will's
Gott, die Kräfte bis hinauf reichen.
Goethe

Die Gestaltungskraft derer, welche in wahrhaft reiner Anschauung leben und nicht zwischen Phantasie und Natur die Mattscheibe der Reflexion schieben, die Welt und Menschen nicht verlacht und nicht vergöttert haben, scheint auch im Alter Jugend zu bleiben. Bei diesen ist Lebensprozeß und Gestaltungsprozeß nicht zu trennen. Wissen und Werden sind hier immer eins. Der Stil eines derart Begnadeten wird Ökonomie und Weisheit, des Alters Stärke sein. Sein Geist und Wille wird souverän überschauen.

In den beiden Themen „Garten“ und „Porträt“ hat der Spätstil Max Liebermanns die Summe gewisser Erfahrungen gezogen. Immer hat er sich ganz von einem Gegenstande fassen lassen und dann sich ihm ganz hingegeben. Diese impulsive Konzentration schuf in seinem Werk die bekannte Abfolge der Themen von Arbeit im Raum und auf dem Acker, schuf nach den Menschen in den Dünen das freie Feld und den

Wir haben in den Abbildungen den späten Werken Liebermanns einige frühe gegenübergestellt.

MAX LIEBERMANN DAMENBILDNIS (1920)

MAX LIEBERMANN

KIRCHGANG (1899)

MAX LIEBERMANN

BLUMENBEETE IN WANNSEE (1919)

MAX LIEBERMANN KIND MIT WÄRTERIN

MAX LIEBERMANN GRAF BROCKDORFF

MAX LIEBERMANN DORFPARTIE (1892)

munteren Badestrand und zuletzt den Garten. Nur aus dem anfänglichen Gelegenheitsporträt wuchs immer stärker das reine Bedürfnis nach dem Bildnis. In dieser Entwicklung hat er sich auf nichts verlassen, weder auf die Geschmeidigkeit eines erprobten Motivs, noch auf eine rationelle Anreihung von Erfahrungen zu bestimmten Stilprinzipien, noch auf die Fertigkeit der Hand als Virtuosentum. Sein Impressionismus war vor der Bekanntschaft mit dem der französischen Meister in seiner Natur ausgebildet. Nur so konnte er als Einziger in Deutschland von ihrer Art lernen, nicht aus den Formen ihrer Werke, sondern aus ihrer Art zu sehen und zu erleben. Seine Impressionen blieben keine Augenblicke und Eindrücke; seine Impression ward Intension, Erschöpfung eines Gegenstandes. Seine Fähigkeit, dem Erlebnis des Auges zu vertrauen, war nur der Ausdruck einer stetigen Energie, der einer unbestechlichen Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit die Stärke eines Glaubens verlieh. Kein Alter scheint bei Liebermann diese Strömung verlangsamen zu wollen.

Ein symphonischer Reichtum wogt in den Stimmungen seiner Gartenbilder. So sehr der Gegenstand auf den Garten seiner Wannseevilla sich beschränkt, das Motiv hat der Gegenstand noch nie gedungen. Des Meisters Phantasie eilt souveräner denn je auf die Kürze des Ausdrucks hin und verliert sich nicht in sentimentalen Paraphrasen. Ihr stärkstes Moment ist diese intelligente Seite geblieben. Auch das Enkelkind, das so oft in dieser Natur erscheint, hat keine großväterliche Verliebtheit hineingetragen. Liebermanns „Inhalt" hat in dem Sinne nie künden wollen, wie Menzel in seiner Fridericiana nie hat „verherrlichen" wollen. Sein Inhalt ist reich, weil er immer zugleich intensiv im Lebensprozeß einbeschlossen ist. Sein Inhalt lebt nur in den Formen, die als Entwicklung seines Lebensprozesses zur Form werden. Das Wogen der Farbenmassen in seinen Garten-

MAX LIEBERMANN

GARTEN IN WANNSEE (1919)

MAX LIEBERMANN MÄDCHEN

Lyrik heiterster Prosa. Nur die Waldbilder Courbets könnte man hiermit vergleichen, nicht aber die mühsamen Garten- und Waldbilder Trübners. Auch Trübner wollte aus der Farbe die Form aufbauen; er fand ein Rezept als Ökonomie. Im Grunde fehlt bei Trübner die Kunst zu zeichnen, die Fähigkeit, in der Phantasie die Bildform des Dinges zu schauen, welche zum Träger des Augenerlebnisses wird. Liebermanns malerische Phantasie ist konstruktiv, nicht bloß demonstrativ.

Keinem Gegenstand gegenüber droht die Gestaltungskraft, das konstruktive Vermögen der Anschauung, sich leichter abzukühlen, nirgends wird Art so herrschend, nirgends bildet sich unmerklicher ein „Stil" als in der Porträtkunst. Wenn irgendwo die Tradition der Berliner Malerschule im Werke Liebermanns deutlich wird, so ist es beim Bildnis. Man ist in der Nähe der Büsten Schadows. Alles ist hier bezwingende Gegenwart. An eine Prädestination der Persönlichkeit mag er wohl kaum glauben, wie ihm auch wohl der Charakter kein Dogma ist, das als Substrat moralisierender Tendenzen das Wesen der Persönlichkeit von der Wiege bis zur Bahre zu fassen versucht. Die Erscheinung des Menschen ist ihm eine Summe, aus der er den sinnfälligsten Bestandteil wählt und

bildern schaltet meist den Himmelausschnitt aus. Ein chromatischer Reichtum entsteht, den die Palette bisher kaum gekannt hat, und eine Pinselführung, die zwischen emaillierten Spachtelflächen und dünn gewischten Flächen unmittelbar aus der Farbe das Objekt aufbaut. Die Form, welche sich somit aus der farbigen Erscheinung aufbaut, überzeugt restlos, weil sie das unmittelbare Erzeugnis eines gesteigerten künstlerischen Anschauungsprozesses ist, der mit dieser impulsiven Konzentration nicht beherrscht, sondern herrscht. Nicht das Erlebte, sondern das Erleben, der Lebensprozeß selber, steht vor uns. So entstehen Stimmungen aus leicht wehenden, silbergrünen Birkenmassen, welche durch die blonde Sonnenatmosphäre weich dahinziehen, so entstehen dunkle, am Ort glühende Geheimnisse von Goldgrün und blutendem Rot in den Blumenbeeten. Ein unidyllischer Lyriker, weil er am Objekt keine Reflexionen hat; eine

jene so zum Leben erhebt, daß wir daran glauben müssen. Wir deuteln dann gar nicht mehr über das Wesen der Persönlichkeit, dieser Seele, sondern ein Lebensrhythmus faßt uns. Wir sagen nicht mehr, das ist er, sondern da ist er. Vasari erzählt von Donatello, daß er bei der Arbeit an seiner Statue des Zucchone (d. h. Kürbiskopf) fortwährend zur Statue sprach: „Sprich, sprich, sonst sollst du die Pest bekommen."

Liebermanns zeichnerische Begabung, das schönste Erbteil der berlinischen Tradition, führt hier die Regie. So oft auch die gleiche Situation, das Sitzen im Stuhle, wiederkehrt, immer bestimmt eine andere Haltung das Temperament des Dargestellten. So wird für die Komposition der Umriß der Person das Entscheidende. Mit diesem Umriß legt Liebermann die Person fest und schält aus allen empirischen Umhüllungen das Leben, die Gegenwart heraus. Hat er erst einmal diese Wirkung, die wie eine gewisse

MAX LIEBERMANN — BILDNIS EINES FLIEGERS (1917)

Macht des Natürlichen selbst sich ihm aufdrängen muß, ist die Herrschaft über das Modell erreicht, und es scheidet sich nicht mehr Natur und Person. Die malerische Phantasie ist damit der Reflexion über den Gegenstand enthoben. In dieser Hingabe und Sicherheit steigert sich der Lebens- und Schaffensprozeß des Künstlers, der nun dem Darzustellenden zugute kommt. Des Künstlers stärkeres Gefühl für Natur kommt somit dem Porträt als Ausdruck, als Bedeutung, als Seele zustatten.

Als Maler sieht er wie Frans Hals im Gesicht die Fleischmaterie zuerst. Doch ist ihm die Form eine Grundlage, die auch in der letzten Kühnheit der Pinselbreite das Gerüst nachbaut. Wie seine großen Berliner Ahnen, Schadow und Menzel, faßt er die Form als Bewegung der Materie im schnellen Auftauchen auf. Er faßt die Form als Bewegung, in der Hand, in der Falte; sie ist Funktion. Das Modell ist überwunden und Leben bezwingt uns. In letzten Porträts sieht man hie und da eine sehr sparsame, aber klug verteilte und lebhaft akzentuierende Farbe, die mehr dem Licht die Form zu bilden überläßt und die somit öfter einen graphischen Charakter bekommt. Auch hier ist, wie in den Gartenbildern, da Motiv Natur wurde, der Teil zum Ganzen geworden, und es gibt deshalb auch im Altersstil Liebermanns nicht im gewöhnlichen Sinne Weisheit und Beherrschung, sondern Herrschaft.

Willy Kurth

MAX LIEBERMANN — AM STRAND (1917)

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin

FRIEDRICH SCHRAMM-RAVENSBURG
SCHUTZMANTELMADONNA (um 1480)

TEILANSICHT DER RAVENSBURGER MADONNA
Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin

SCHWÄBISCHE RENAISSANCEPLASTIK

Von Theodor Demmler

I. CHARAKTERKÖPFE SCHWÄBISCHER BILDSCHNITZER

Deutsche Renaissance — man denkt bei dem Wort zunächst wohl immer an Bauten, an Möbel, an bestimmte Schmuckformen in der Architektur und im Kunstgewerbe. Nicht ohne Grund. Hier ist der Renaissancestil eine faßbare Erscheinung, die sich auch dem weitesten Kreis der Kunstfreunde eingeprägt hat. Wer das Wort auf die Malerei und die Plastik anwendet, muß erst erklären, was er meint. Weder Wissenschaft, noch allgemeiner Sprachgebrauch geben ein einheitliches Bild. Die Meinung ist weitverbreitet, daß die Bezeichnung Renaissance hier bloß zu Mißverständnissen führe, weil sie, aus der italienischen Kunstgeschichte übertragen, das Wesentliche an den deutschen Kunstwerken außer acht lasse. Genau besehen sei die deutsche Renaissance entweder noch gotisch, oder schon barock.

In der Tat läßt sich in der deutschen Bildnerei am Ausgang der Gotik eine Bewegung beobachten, die von dem italienischen Streben nach Klarheit und Übersichtlichkeit der Form, nach Herausarbeitung einer freien, edlen Darstellung des Menschlichen, nach geläuterter, auch wissenschaftlich begründeter Beobachtung der Natur besonders weit abzuführen scheint. Man hat für die Werke Hans Leinbergers, Hans Backoffens und ihrer Geistesverwandten die Bezeichnung „gotisches Barock" geprägt. Aber selbst wenn es wahr wäre, daß diese Ausläufer der Spätgotik mit ihrer krausen Formensprache und ihrem nicht selten äußerlich pathetischen Gefühlsausdruck die Hauptlinie in der Entwicklung der deutschen Kunst darstellten, so vertreten sie doch nur eine, nicht die einzige Richtung, in der sich der Formgeschmack jener

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ULMISCHER MEISTER UM 1480
SEBASTIAN (TEILANSICHT) ◻

GREGOR ERHART-ULM MADONNA AUS KAISHEIM (TEILANSICHT)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

Zeit bewegt. Wir finden daneben in Franken und vor allem in Schwaben von 1470—1530 eine ununterbrochene Reihe von Bildwerken, die ebensoviel von der „Renaissance" verraten wie jene vom Barock. Die Gegenstände sind noch dieselben, fast durchweg kirchlichen, wie früher. Aber der Geist, in dem sie vorgetragen werden, ist der einer neuen, weltlich-bürgerlich gestimmten Zeit. Die heiligen Gestalten und Geschichten zeigen ein neues Gesicht.

Seine Wurzeln hat dieser Stil freilich nicht in irgend einer Wiedergeburt der Antike; auch nicht in der italienischen Formenwelt, die erst geraume Zeit nach 1500 und auch dann fast nur im Ornament Einfluß auf die kirchliche Bildnerei gewinnt. Vielmehr handelt es sich um einen Ausklang der realistischen Bewegung, des Strebens nach klarer und vertiefter Naturanschauung, das im Norden so gut wie im Süden die Kunst des 15. Jahrhunderts beherrscht. In Italien führt sie zur Bildung eines großen die folgende Entwicklung beherrschenden Stiles, in Deutschland versiegt sie in der Plastik nach einer Reihe von hoffnungsvollen Anläufen. Es kommt nicht zur Zusammenfassung aller Kräfte, und so erlahmt im Anfang des 16. Jahrhunderts die bildnerische Kraft und der breite Strom der Produktion versandet. Es fehlen die großen Persönlichkeiten, die das Werk eines Syrlin, eines Adam Kraft und Michael Pacher fortgeführt hätten. Daß sie fehlen, ist kein bloßer Zufall. Der kirchlichen Skulptur wurde mit dem Sieg der Reformation der wichtigste Teil ihrer Aufgaben entzogen. Die besten Kräfte widmen sich andern Aufgaben, vor allem der Kleinplastik, und so reizvoll ihre Schöpfungen sind, ein einheitlicher Stil für große Aufgaben konnte sich an ihnen nicht heranbilden.

Dennoch hat dieses Kapitel unserer heimischen Kunstgeschichte seine eigenen Reize. Die schwä-

OCCO-EPITAPH (1503)
Augsburg, Domkreuzgang

bische Schule, die sich ihrer Eigenart gemäß von dem malerischen Überschwang des gotischen Barock am meisten fernhält, verdient die Beachtung der Kunstfreunde mindestens im gleichen Maß wie die längst anerkannte fränkische. Mit Nürnberg hat sie wenig Berührungspunkte; mit Riemenschneider dagegen, dessen Gestalten unter allen deutschen Schnitzereien jener Zeit noch am ehesten populär geworden sind, besteht eine deutliche innere Verwandtschaft, die wir in Madonnenstatuen wie der Ravensburger des Friedrich Schramm (Abb. geg. S. 185) deutlich spüren, ohne sie vorerst durch Daten der Geschichte erklären zu können.

Das 15. Jahrhundert fordert von den Bildhauern immer seltener die monumentale, in die Architektur der Kirchen eingeordnete Steinfigur, immer häufiger dagegen die im malerischen Dunkel des Schreines eingeschlossenen, meist durch Farbe in Wirkung gesetzten Holzbildwerke. Die Schwaben haben aber dieser an sich zur malerischen Gestaltung drängenden Aufgabe am längsten ihre plastischen Reize abgewonnen. An der Vorliebe für Einzelstatuen, die im Schrein nebeneinander aufgereiht waren, hielten sie fast bis zum Ende des Jahrhunderts fest. Mißt man die große Zahl der erhaltenen Werke am höchsten Ziel der Plastik, so ist kein Zweifel, daß dieses Ziel auch bei ihnen nicht erreicht, ja daß es in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts aus dem Auge verloren wird. Den Aufbau des Körpers immer deutlicher hervortreten zu lassen, ihn zum Träger des Ausdrucks der ganzen Figur zu machen, dazu fehlt den schwäbischen Bildschnitzern wie fast all ihren deutschen Landsleuten nicht bloß der künstlerische Wille, es fehlt auch die Grundlage, das Studium der Anatomie. Ihre Vorzüge liegen auf anderem Gebiet: in der klaren, rhythmisch reichen und wohltuenden Linienführung und in der Herausarbeitung des menschlichen Gehalts. Beides hängt zusammen: die Ordnung des Gewandes, die Abgewogenheit der Geste dient eben dem Zweck, die Züge des Gesichtes und ihre Stimmung wirksam zu machen. So kommt in den reifsten Schöpfungen ein Eindruck zustande, den viele als monumental empfinden werden, weil der Zusammenklang aller Teile uns vergessen läßt, daß wir über die Struktur des Körperlichen doch im unklaren bleiben.

Eine Madonna wie die Schutzmantelstatue,

JÖRG SYRLIN D. Ä. SELBSTBILDNIS

Büste vom Chorgestühl des Ulmer Münsters

die früher den Hochaltar der Ravensburger Pfarrkirche zierte (Abb. geg. S. 185 u. 185), tritt mit der freien Anmut ihrer Erscheinung aus dem Kreis des mittelalterlichen Kunstschaffens heraus, so gewiß das Thema selbst und das Standmotiv der Figur noch in der Überlieferung befangen bleiben. In diesem Kopf, in dem Griff der schönen Hände, und auch in der liebenswürdigen Schilderung der zehn verschiedenen Menschentypen, die sich in dem Mantel bergen, steckt eine neue Anschauung der Wirklichkeit, ein unbefangenes Schauen und Nachbilden der Menschenwelt, die den Künstler täglich umgab. Die Schönheit der Madonna hat in aller Keuschheit nichts Unirdisches an sich; die Anordnung des Kopftuchs — die schwäbischen Meister verwenden es mit besonderer Freude — geht ganz bewußt darauf aus, den Reiz des jugendlichen Frauenantlitzes hervortreten zu lassen; die langen großzügigen Falten des vergoldeten Gewandes führen das Auge ohne jede Aufdringlichkeit, erst allmählich wird der Beschauer sich Rechenschaft darüber geben, worauf der Adel dieser Erscheinung beruht, mit welch sicherem Gefühl alle Linien zu einem schwebenden Gleichgewicht zusammengeführt sind.

Die etwas jüngere Kaisheimer Madonna (Teilansicht Abb. S. 187) ist noch kraftvoller im Typus, aber von einem ähnlichen Schönheitssinn belebt. Wie der Bildhauer — es ist derselbe, der den berühmten Altar von Blaubeuren schuf — in der schönen Bewegung des kräftigen Kinderkörpers die herabströmenden Linien aufnimmt und unterbricht, wie er die Köpfe von Mutter und Kind im Niederneigen, im Aufwärtsheben aufeinander einstellt, wie er liebevoll und lebhaft die Einzelheiten modelliert und doch alles auf den Anblick des Ganzen, der großen, fernhin wirkenden Altarstatue berechnet, das ist ein Höhepunkt schwäbischer Kompositionskunst.

Der Betrachter, der sich am Wohlklang des Ganzen erfreut hat, wird immer gern zu ein-

ADOLF DAUHER JUDITH

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

zelnen Teilen zurückkehren; kein Zweifel, daß die schwäbischen Köpfe eine besondere Anziehungskraft ausüben. Die schwäbische Schule hat gern die Gelegenheiten aufgegriffen, auch Büsten allein zu bilden. Ganz offenbar ist es das Interesse an der Persönlichkeit, das hier bestimmend in die Entwicklung eingreift, das neue Werte in der plastischen Kunst schafft. Jörg Syrlin der Ältere mit seinen berühmten Büsten am Ulmer Chorgestühl gibt schon im Anfang der 70er Jahre ein Vorbild, das fortwirkt, ohne daß freilich die Späteren seine Ausdruckskraft wieder erreichen. — Am Ende einer stolzen Reihe männlicher Büsten, die die Namen der alten Weltweisen tragen, hat der Meister sich selbst dargestellt (Abb. S. 189). Man sagt viel zu wenig, wenn man einem solchen Kopf nur seinen „Realismus" seine gesteigerte Wirklichkeitstreue nachrühmt. Alle diese Büsten, so gewiß sie bildnisartig wirken, erheben sich zu einer typischen Darstellung geistverklärten Menschentums, wie es in der Geschichte der ganzen Kunst nicht häufig wiederkehrt. Und so liegt auch gerade über den Zügen dieses Mannes, der in der bescheidenen Tracht des Bürgers und Handwerksmeisters ein wenig zusammengedrückt die am wenigsten sichtbare Ecke des Gestühls einnimmt, mehr als bloß die Mühsal der Arbeit, es ist der Stolz des Künstlers, der Adel des schauenden und schöpferischen Geistes ihnen aufgeprägt.

Nicht immer erhebt sich die Menschengestaltung zu dieser Höhe. Aber auch wo in einer einfachen Heiligenstatue, wie dem Berliner Sebastian (Teilansicht Abb. S. 186) nichts weiter gesucht wird als die Würde eines männlichen Dulders, wird man doch in der Vereinfachung der Züge, in der Betonung des Wesentlichen, der wirksamen Umrahmung des Gesichtes den Zug zur Ruhe und zur Größe nicht verkennen, der aus Syrlins Schule stammt. Ein Steindenkmal wie das Occo-Epitaph von 1503 in Augsburg (Abb. S. 188) gliedert sich ganz von selbst hier an. Wie einfach ist dieser Kopf in Wirkung gesetzt! Eine schön gezeichnete architektonische Rahmung, das schlicht und großzügig behandelte Beiwerk,

ADOLF DAUHER MÄNNLICHER KOPF

Wien, Sammlung Figdor

das auf die Frömmigkeit und Gelehrsamkeit des Mannes hinweist, eine weise Verwendung glatter Flächen im Hintergrund: überall spüren wir den sicheren Geschmack des Bildners, der mit wenigen, sorgsam gewählten Worten alles Notwendige zu sagen weiß.

Die Büsten des Augsburger Chorgestühls (Abb. S. 190 u. 191), das Adolf Dauher fast 50 Jahre nach Syrlins Meisterwerk, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, schuf, wecken vielleicht nicht ganz dieselbe Freude wie die älteren Arbeiten. Es ist, als wenn die innere Spannung, die verhaltene Lebensenergie nachgelassen hätte. Die Form ist glatter, flüssiger geworden, aber der Ausdruck hat etwas Stumpferes bekommen. Und im selben Maß wie das Geistige zurücktritt, wächst die Wichtigkeit aller Zutaten: man bewundert bei der „Judith" (Abb. S. 190) fast mehr den Kopfschmuck mit seiner fein ziselierten Ornamentik als die Züge der jungen Frau selbst. Das prachtvoll geschnitzte Haupt des Holofernes, das sie in der Hand hält, wie sehr wirkt es doch als bloßes „Attribut," fast wie ein großes Schmuckstück. Alles Grausige, was der Gegenstand ursprünglich enthielt, ist weltenfern. Es ist die reich gekleidete Frau, die Augsburger Patrizierin, die uns hier entgegentritt.

Auch unter Syrlins Sibyllen finden sich Gestalten in modischer Zeittracht. Die Freiheit dem kirchlichen Stoff gegenüber, der mehr nur den Vorwand für die Darstellung liefert, ist nicht das Unterscheidende an den Büsten Dauhers. Es ist die kühle, mehr am Äußerlichen haftende Darstellung, die der Künstler seinem Modell angedeihen läßt. Im einzelnen kommt er der Wirklichkeit näher als sein großer Vorgänger. In zwei Männerköpfen, die ganz deutlich als Fuggerbildnisse gemeint sind, hat er

nicht bloß die historischen Züge der Kaufherren festgehalten, sondern mit großem Feingefühl zwei in der Familie vertretene verschiedene Typen unterschieden, einen weltmännisch gepflegten und einen bürgerlich derberen. Seine Kostüme verraten eine weise Zurückhaltung: römische Elemente und alttestamentliche Andeutungen sind so sparsam verwendet, daß die zeitgenössischen Bildnisse doch nicht zur Maskerade werden. Der einzige Kopf aus der Reihe, der ohne Ergänzungen und ohne glättende Restauration auf uns gekommen ist, der kriegerische in der Sammlung Figdor (Abb. S. 191), ist das beste Beispiel, wie Dauher mit den kostümlichen Zutaten sein Modell in Wirkung setzt.

Der Geschmack, das Kennzeichen einer gesättigten, sicher gewordenen Epoche, ist sein bestes Teil. Jenes drängende innere Leben, das nach Gestaltung ringt, und das anderen Schöpfungen bei der Nachwelt ein einzigartiges Interesse sichert, ist erloschen. Die Kultur der Oberfläche ist an die Stelle getreten, und folgerichtig führt der Weg bei den besten Meistern der nächsten Jahrzehnte zur Pflege der kleinen und kleinsten Form, zur Medaille, zur Buchsstatuette, zur kunstvoll geschnittenen Reliefplatte in Solenhofer Stein, zu jenen Werken, die für den Liebhaber geschaffen sind. Kostbares Material, feinste Durchbildung, sicherstes Können zeichnet diese dem Kunstgewerbe innerlich verwandte Kleinkunst aus: der seelische Gehalt, die Ursprünglichkeit und die wärmere Empfindung treten zurück.

II. DIE KUNST DES RELIEFS IN DER SCHWÄBISCHEN RENAISSANCE

Wenn es wahr ist, daß die künstlerische Eigenart der schwäbischen Meister in der ruhevollen Darstellung des seelischen Ausdruckes, in der feinen Abgewogenheit jeder Geste besteht, so müssen die Figurengruppen, deren Beliebtheit seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wieder stieg, diese Eigenart besonders reizvoll widerspiegeln. Nicht durch den dramatischen Pulsschlag einer leidenschaftlich bewegten Handlung, auch nicht durch ein übersprudelndes Erzählertalent werden sie zusammengehalten — aber um so stärker müssen die formalen Elemente der Komposition hervortreten, der Rhythmus im Aufbau der einzelnen Gestalten, die Übersichtlichkeit des Ganzen durch Unterscheidung von Mitte und Seite, die gleichmäßige Stimmung aller Personen, die an der Handlung teilnehmen.

Die Werke ganz hohen Ranges sind selten, um so größer und mannigfaltiger die Reihe trefflicher Arbeiten, die uns Heutigen mehr von der Eigenart des Volksstammes als von der Individualität des Künstlers sagen. Ein großer Unbekannter tritt uns entgegen in der herrlichen Gruppe aus Wiblingen, dem Bruchstück einer „Beweinung" (Abb. S. 200), das sich heute in Wien befindet. Der tiefe Ernst der trauernden Männer, das Aufschluchzen der Frau mit den zusammengepreßten Händen, die sich abwendet vom Anblick des Toten, bildet einen Dreiklang von erschütternder Wucht, dem in der zeitgenössischen Kunst fast nichts an die Seite gestellt werden kann. Hier ist alles Schwäbische zur höchsten Entfaltung gelangt, der natürliche Fluß der Linien, die nach dem jetzt verlorenen Mittelstück hinstreben, der edle Typus der Gestalten, die Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, der alles Laute und Äußerliche vermeidet. Aber mehr als das: hier ist einer der seltenen Höhepunkte, wo sich die Inbrunst der Empfindung zu dramatischer Gestaltung erhebt. In Schwaben muß man weit, fast um drei Generationen, zurückgehen, um ein Werk von ähnlich starkem Stimmungsgehalt zu finden. Es ist merkwürdig, daß auch die „Gruppe unter dem Kreuz", jener unvergleichliche Klagegesang aus der Zeit um 1400, den das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt, fast in derselben Gegend, nicht weit von Ulm, entstanden ist.

Steht auch die Wiblinger Komposition, die dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört, auf einsamer Höhe, was das Können des Meisters anbetrifft, so verspürt man doch eine verwandte Gesinnung noch in späteren Werken. Die schöne „Kreuzauffindung" in Rottweil (Abb. S. 193) gehört hierher. Ihre seltsam kurz gebauten Gestalten mit den großen sorgsam durchgebildeten Köpfen zeigen in ähnlicher Weise eine milde Verklärung, Beruhigung, Veredlung des Volkstümlichen. Noch bewußter, freilich auch etwas äußerlicher wird hier komponiert, werden die Köpfe zu Gruppen zusammengeschlossen, die Gewandlinien zur Rahmung, zur Konzentration herangezogen. Die innere Ergriffenheit ist nicht mehr dieselbe, aber die Würde der Haltung, die Stille, auf die das Ganze angelegt ist, setzen sich durch, sie schaffen einen zwingenden Gesamteindruck.

Der Gewandstil der Rottweiler „Kreuzauffindung" mit seinen glatten Flächen, seinen weitgeschwungenen Faltenrücken, seiner starken Anlehnung an die Zeittracht, hebt sich deutlich

Rottweil, Lorenzkapelle

AUFFINDUNG DES KREUZES

MARTER DES HL. MAURITIUS
Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum

ab von dem, was wir als spätgotisch empfinden, von jener knitterigen, scharfbrüchigen Art, die in den Stichen Schongauers und in ungezählten Skulpturen der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sich auslebt. Schon die Wiblinger Gruppe zeigt die Anfänge des modernen Empfindens; doch sind hier die großen Linien lebhafter, eigenwilliger und der Umriß zeigt noch charakteristische eckige Brechungen.

Hier vollzieht sich im Anfang des neuen Jahrhunderts eine sehr wichtige Wandlung. Es ist wahrscheinlich, daß der neue Gewandstil, von Augsburg ausging. Aber seine Wirksamkeit geht weit darüber hinaus, nach Bayern, nach Österreich im Osten, nach dem ganzen schwäbischen Gebiet im Westen, wo fast nur die Ulmer Lokalschule sich ihm entzieht. Die Längsfalten und Parallelfalten, an denen man ihn sofort erkennt, sind sein charakteristisches Merkzeichen; seine Wurzeln liegen tiefer. Es handelt sich nicht bloß um eine Mode, um eine andere Darstellung des Gewandes, die nur

MARTINUS UND DER BETTLER
Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum

in einer „Ermüdung" des Geschmacks an dem malerisch Unruhigen und Vielfältigen ihre Entstehung verdankt. Es ist ein Anlauf zu einer neuen Sachlichkeit, zu einer Herausarbeitung des Wesentlichen, des menschlichen Körpers und seiner typischen Erscheinung, ein Streben nach Würde und Feierlichkeit, die das Spielerische, das Ornamentale in der Gewandung zurückdrängt und ihre Linien in den Dienst einer klar überschaubaren Komposition zwingt.

Die zwei schönen Flügelreliefs des Bregenzer Museums (Abb. S. 194, 195) gehören zu den besten Beispielen dieser Gattung. Man mag in der Hinrichtungsszene die Anordnung der großen Figuren im Vordergrund allzu eng, die Füllung der Landschaft hinten ungeschickt und veraltet nennen — der Aufbau der Gruppe von vier Männergestalten bleibt doch ein neuer und ergreifender Eindruck. Mit der legendarischen Szene fand sich der Schnitzer ab, so gut es gehen wollte: wichtiger war ihm und wohl auch seinen Auftraggebern die Herausarbeitung

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin

ANBETUNG DER KÖNIGE

Nürnberg, Germanisches Museum

S. GEREON UND KATHARINA VON SIENA

DAS URTEIL SALOMOS (?), BRUCHSTÜCK
Wien, Sammlung Figdor

dieses Gruppenporträts. Der Kaiser, der Maximilians Züge trägt, der Heilige, die stehenden und sitzenden Gestalten, sie scheinen eine Versammlung von Augsburger Patriziern, mild und abgeklärt in ihrer männlichen Schönheit, ihrem gehaltenen Ernst. Das kleinbürgerlich Freundliche liegt hinter ihnen, selbstbewußt und ruhevoll stehen sie vor uns, im Charakter und in der Stimmung den gemalten Bildnissen der Zeit durchaus verwandt. Man denkt an die zeitgenössischen Medaillen, an Köpfe wie den „Georg Fegelen" oder an Hagenauers „Bischof Philipp von Freising" im Kaiser-Friedrich-Museum, wenn man die eindringliche Modellierung dieser Züge, die eindrucksvolle Umrahmung der Köpfe durch Barett und Haube betrachtet. Die Gebärden sind ruhig, fast zu langsam für den dramatischen Inhalt. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird ganz auf den Blick der Hauptpersonen gelenkt. Das bringt besonders in die schlichte Martinusszene eine geistige Spannung, eine bildmäßige Konzentration, die von dem wuchtigen Gewandmotiv noch unterstützt wird.

Die Handlung tritt zurück, die Person in ihrer besonderen, geschichtlichen Existenz gewinnt eine neue Bedeutung. Deutlicher als vielleicht die Zeitgenossen spüren wir Heutigen

MARIENTOD
München, Bayerisches Nationalmuseum

angesichts solcher Darstellungen, daß eine neue Zeit angebrochen ist, wo der Mensch sich selber mehr als bisher zum Gegenstand der Betrachtung wird. Die heiligen Geschichten werden zur Folie, zum Anlaß, um Zeitgenössisches festzuhalten, um dem Selbstbewußtsein des Renaissancemenschen einen bildnerischen Ausdruck zu geben. Die Bildschnitzer wetteifern mit den Malereien eines Cranach, eines Baldung, wenn sie in der Tracht, im Auftreten, im Körperbau ihrer Gestalten das Ideal der Gegenwart vorführen. Das Fragment der Sammlung Figdor (Abb. S. 197), die zwei prächtigen Heiligenpaare im Germanischen Museum (Abb. geg. S. 196), die vom gleichen Geist beseelte Anbetung der Könige in Berlin (Abb. S. 196) sind Zeugen dieses Bemühens. Die klaren, fest gezogenen Gewandlinien dienen dazu, den Körper sichtbar zu machen. Aus den naiv erzählten Geschichten des Mittelalters ist ein kunstvoller, feierlich schöner Aufbau geworden, innerlich verwandt der „Santa conversazione" der Italiener: die Gliederung des Ganzen, das Streben nach Symmetrie und Gleichgewicht drängt alles Zufällige, Genrehafte zurück, veredelt die Gebärden und bewirkt auch in den Gesichtern eine Stille und Gehaltenheit des Ausdrucks, als wären sich die Dargestellten bewußt, nicht allein zu sein, sondern vor den Augen eines großen Publikums ihre bedeutsame Rolle zu spielen. Kühl und gemessen sitzt der königliche Richter auf seinem Thron (Abb. S. 197) die gemütvolle Szene der Weisen aus dem Morgenland wird zu einer Staatsaktion, an deren würdevollem Ernst selbst das Jesuskind Anteil hat; aus den Köpfen der Nürnberger Heiligen ist jeder Ausdruck persönlichen Gefühls verbannt, die Haltung der „Repräsentation", die Darstellung schöner, reich gewandeter Menschen ist zum Selbstzweck geworden, eben damit aber auch die religiöse Stimmung ganz ins Weltliche gewandelt: dieses junge Paar scheint

SCHNITZALTAR AUS TALHEIM
Stuttgart, Museum

viel eher einer höfischen Festlichkeit, als einer Huldigung an die Himmelskönigin entnommen zu sein.

Es gibt freilich auch Werke desselben Stils, die mit inniger Empfindung die alten Themen neu beleben. Der „Marientod" in München (Abb. S. 198) steht den rührenden und volkstümlichen Gestaltungen dieser Legende, die am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden, ebenbürtig zur Seite. Aber während dort die Schar der Jünger fast immer in zerstreute Gruppen auseinanderfällt, hat hier eine straffe Komposition den Vorgang vereinheitlicht und an Wirkungskraft bedeutend gesteigert. Die Madonna, die

parallel zum Bildrand liegt, ist der natürliche Mittelpunkt des Ganzen. Die Linien der friedlich entschlafenen jungen Frau bilden das Leitmotiv, zu dem alles andere als Umrahmung und als Kontrast in Beziehung gesetzt ist. Die immer weiter gespannten Kurven der Gewandfalten branden unten in der Mitte zusammen, während oben die Köpfe der Jünger, in der Mitte zusammengeballt, eine lebhaft bewegte Galerie bilden. Jede Gebärde ist streng dem Ganzen untergeordnet; die Stimmung ernster Trauer durchaus festgehalten, das genrehafte Detail mit großer Umsicht unterdrückt. So entsteht trotz des gedämpften und zurückhaltenden Gefühlsausdruckes ein starker Eindruck, der ganz aus dem Thema selbst entwickelt ist. Man sieht, zu welchen Leistungen die religiöse Bildnerei befähigt war, und wie gerade der neue Gewandstil mit seiner Tendenz zur Zusammenfassung der Komposition ihr neue Impulse geben konnte.

Neben solchen fortgeschrittenen Werken der Renaissance wirken die am Anfang des 16. Jahrhunderts in Ulm entstandenen wie ein milder Nachklang der vorausgegangenen Epoche. Der ganze Liebreiz schwäbischer Empfindung liegt wie ein abendlicher Sonnenglanz über dem Talheimer Altar (Abb. S. 199), dem Hauptwerk dieser Richtung. Die männlichen Heiligen mit ihren gefühlvoll durchgebildeten Köpfen und Händen haben etwas von weiblicher, engelhafter Zartheit. Die Art, wie der Meister die Locken bildet, wie er dem Reiz gehäufter, brüchiger Gewandfalten nachgeht, zeigt einen von dem Augsburger Ideal ganz verschiedenen Schönheitssinn, eine Vorherrschaft des Gefühls, die den Beschauer der Erdenwelt entrücken möchte. Die musizierenden Engel, die im Anblick des Christkinds versunken sind, der schwärmerische Aufblick der andern, die die Gewandzipfel der Madonna halten, die lauschenden, verträumten Heiligen, — alles klingt zusammen wie ein letzter Gruß mittelalterlicher Schönheit und Andacht. Aber die Musik erklingt nur selten so rein und edel: unter den Ulmer Spätwerken, den vielen Sippenbildern vor allem, sinkt die Stimmung oft genug ins Prosaisch-Bürgerliche herab. Ein anderer hat sie wieder aufgenommen, so stark, daß man die Wurzeln seiner edlen Kunst am liebsten in Oberschwaben suchen möchte, der von Norden eingewanderte, in Würzburg heimisch gewordene Tilman Riemenschneider.

GRUPPE AUS EINER BEWEINUNG (AUS WIBLINGEN)
Wien, Sammlung Figdor

J. A. CARSTENS

BACCHUS UND AMOR

J. A. CARSTENS UND DIE ROMANTIK

Von Karl Simon

Carstens erscheint dem allgemeinen Bewußtsein als der Klassizist strengster Observanz, und eine Vorstellung dünner Höhenluft, in der wir heutzutage nicht mehr zu atmen vermögen, pflegt sich bei dieser Bezeichnung einzustellen. Und doch wird Carstens unmittelbar von der Romantik abgelöst. Sollten nicht etwa geheime Fäden irgendwie die beiden miteinander verbinden, manches von der in die Romantik einmündenden späteren Entwicklung bei ihm vorgebildet sein? — Die Frage ist noch nicht aufgeworfen worden; müßte sie aber bejaht werden, so würden wir ganz gewiß Carstens und seine Wirkung besser verstehen.

Was seine Darstellungen angeht, so scheint es keiner Worte zu bedürfen, daß er sich stofflich aufs engste an die Antike anlehnt; sie ist das große Reservoir, aus dem er wieder und wieder seine Themen schöpft. Und so kann sein Biograph Fernow*), wie es scheint, mit vollem Recht behaupten: „er übte seine Kunst nur an Gegenständen des heidnischen Altertums". Ganz stimmt das nun aber doch nicht; Fernow hatte im wesentlichen nur Carstens' römische Zeit im Auge, und bei seiner eigenen Geistesrichtung mußte ihm das Klassische vor allem wichtig erscheinen.

Aber außer dem Klassischen ist es auch die große Bewegung der nordisch-germanischen Literatur, die in ihren verschiedenen Stoffkreisen Carstens zur Darstellung gedrängt hat.

So beschäftigen ihn mehrfach in seiner früheren Zeit Entwürfe zur nordischen Mythologie, so der Tod Baldurs nach dem Wegtamslied der Edda (1780; verschollen), und nach Joh. Ewalds Trauerspiel „Baldurs Tod" war eine Zeichnung mit Darstellung Lokis entworfen, wie er dem Hother erscheint.

Macphersons Ossian übt seine Zaubergewalt auch auf ihn aus; eine „Schlachtszene in Ossianischem Geschmack" in Kopenhagen stammt aus dem Jahre 1781. In der Lübecker Zeit sind entstanden zwei weitere Entwürfe nach Ossian: der Geist Kathmors, und Ossian und Alpin zur Harfe singend.

Und es ist auch nicht so, daß nachher in Rom diese Dinge völlig verschwinden, wenn sie auch stark zurücktreten; zwei Jahre vor seinem Tode entsteht der phantastische Kampf Fingals mit dem Geiste von Loda. Wie im „Werther" Ossian eng verbunden mit Klopstock erscheint, so hat auch dieser Carstens in der Zeit des Lübecker Aufenthalts wenigstens zu einem verschollenen Entwurf angeregt: Hermann empfängt, aus der Schlacht zurückkehrend, von Thusnelda den Kranz, wie überhaupt Klopstock auch später noch zu den Lieblingsschriftstellern des Künstlers gehört.

Daneben entstehen Entwürfe christlichen Inhalts: 1777 Adam und Eva nach Milton, der ihn auch späterhin noch beschäftigt. Der 1789 entstandene Sturz der Engel ist gleichfalls von Milton inspiriert. Die Skizze eines Verdammten (1780) ist vielleicht gleichfalls mit Milton in Zusammenhang zu bringen, ebenso die Bleistiftzeichnung mit Kain und Abel.

Daß diese Gegenstände nicht zufälliger Laune des Künstlers, sondern einer bestimmten inneren Richtung entsprechen, zeigt seine durch A. W. Schlegels Übersetzung in den Schillerschen „Horen" angeregte Beschäftigung mit Dante, als deren Frucht die Darstellung der Hölle mit dem Kreis der Liebenden, worunter Francesca von Rimini, entsteht (1796). — So ist also Carstens als Dante-Illustrator Vorgänger von P. Cornelius. Auch Zeitgenössisches geht nicht leer aus.

Aus dem Jahre 1788 stammt wahrscheinlich eine Zeichnung mit Hüon und Scherasmin nach Wielands Oberon, und als er längst in Rom ist, entwirft er (1796) eine Zeichnung zur Hexenküche in Goethes Faust, die dieser acht Jahre früher gleichfalls in Rom gedichtet hatte. Auch hier ist Carstens ein Vorläufer von Cornelius, der auch noch hier in Rom an seinen Faustkompositionen arbeitet. Für die Bekanntschaft mit Schillerschen Werken ist ein Zeugnis vorhanden: Eine bisher ungedeutete Zeichnung im Weimarer Museum enthält zweifellos eine Illustration zu Karl Moors ersten Worten der zweiten Szene des ersten Aktes: „da krabbeln sie nun, wie die Ratten auf der Keule des Herkules . . ."; zwei Gelehrte, die sich die Keule des Herkules besehen.

Auch Shakespeare findet in Carstens seinen Interpreten, wenn auch nur in der Darstellung einer Ermordung in einem unechten Stück, dem „Trauerspiel in Yorkshire".

Und wie die Literatur, so übt auch die Geschichte seiner Zeit Einfluß auf ihn aus. Friedrich der Große ist es, dessen Gestalt ihn mehrfach beschäftigt. 1788 zeichnet er den König, mit seiner Begleitung von einem Bauern mit Laterne durch einen Wald geführt.

Den Versuch eines Historienbildes gibt die

*) Fernow: Carstens, Leben und Werke. Herausgegeben und ergänzt von Herman Riegel. Hannover 1867.

Zeichnung der Schlacht bei Roßbach, eine klare, übersichtliche Komposition. Mochte schon hier die Aufforderung der Berliner Akademie an die Künstler, Gegenstände der brandenburgischen Geschichte zu behandeln, die äußere Veranlassung zu dem Entwurf gewesen sein, so war ein Konkurrenzausschreiben der Anlaß zu seinem Denkmal des großen Königs, das 1791 auf der Berliner Ausstellung im Gipsmodell erschien. Nach seinen eigenen Worten hatte der Künstler sich bei dem leider zugrunde gegangenen Werke „vorgesetzt, soviel von der persönlichen Ähnlichkeit und den charakteristischen Eigenschaften dieses Helden auszudrücken, daß er auch in seiner (vorgeschriebenen) antiken Umkleidung, dennoch kenntlich sei, ohne dadurch die Größe und Reinheit der Formen .... hintanzusetzen".

Ja, auch die Satire auf Zeitgenössisches geht bei Carstens nicht ganz leer aus: eine Zeichnung von 1789 stellt dar den Kampf der Vernunft (unternommen unter dem Schutze der Minerva) mit der Dummheit und Roheit (unter dem Schutze des Priesters), und auch das noch zu erwähnende Traumorakel des Amphiaraos ist vielleicht auf Zeitgenössisches zu beziehen (Fernow-Riegel S. 374).

Unter den Allegorien hat ihn mehrfach die Nacht und die ihr naheliegenden Dämmerzustände von Abend und Morgen beschäftigt. Aus der Lübecker Zeit stammt eine Zeichnung der Nacht in den Armen Morpheus', sowie Zeichnungen vom Abend und Morgen mit niedergehendem und aufsteigendem Helios. In die Berliner Zeit (1789 oder 1790) fällt der erste Entwurf zur Nacht mit ihren Kindern, die 1795 die endgültige Gestalt erhält und 1796 in Öl ausgeführt wird. Von unbestimmter Entstehungszeit ist die Zeichnung des Morgens, wo Eos auf ihrem Wagen am Himmel heraufzieht. Nach Michelangelos Abend, Nacht und Morgen gibt es Zeichnungen von Carstens; bezeichnenderweise nicht vom „Tag". In ähnliche Gedankenverbindungen gehört die Darstellung der Geburt des Lichts, die Carstens zuerst 1791, dann 1794 zweimal versucht.

Er kommt mit diesen letzteren Themen einer Zeitströmung entgegen, die in der romantischen Literatur eine außerordentlich große Rolle spielt. Nacht und Dämmerung sind der mystischen Seite im Menschen so besonders günstig, erwecken Ahnungen und Stimmungen, die vor dem Schein kalten Tageslichtes nicht standhalten*). Die Außenwelt schweigt, um die Innenwelt desto lebendiger werden zu lassen. Kein Wunder, daß in der romantischen Literatur die „heilige, unaussprechlich geheimnisvolle Nacht" — wenn man sich paradox ausdrücken darf — das Wichtigste am Tage ist. Novalis' „Hymnen an die Nacht" sind die tiefste dichterische Verklärung jener Nachtbegeisterung. Und diese Vorliebe greift über auf die psychische Seite: auf die Dämmerzustände jeder Art, auf Traum, Hellsehen, Wahnsinn usw. Es sei nur erinnert an G. H. von Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808), Symbolik des Traums (1814) — wie der Traum für die spätere Romantik das Ideal geworden ist, — an Justinus Kerner usw. So finden wir denn auch bei Carstens das Traumorakel des Amphiaraos (1795), Achilles, dem der Geist des Patroklos erscheint. Damit hängt dann weiter eine Vorliebe für Grauenhaftes zusammen, die in der romantischen Literatur vielfachen Ausdruck findet.

Und auch all diesem Stofflichen ist Carstens nicht ganz aus dem Wege gegangen. Einiges von Schrecklichem in seinen Darstellungen wurde bereits erwähnt. Dahin gehört aber auch der in Schwermut versunkene Ajas, Oedipus, der seine blutschänderische Ehe mit Jokaste entdeckt, Oedipus und die Furien. Auch die Geistererscheinungen sind hier zu nennen, so Odysseus, der vor der Grube voll Opferblutes die Schatten der abgeschiedenen Seelen beschwört und sodann mehrere der erwähnten nordischen Stoffe.

Ganz auffallend ist die Rolle, die die Musik in Carstens' Werken spielt, die Musik, die die Lieblingskunst der Romantik ist, der in ihren Schöpfungen eine so überaus bedeutsame Rolle zugeteilt ist.

Schon in Carstens' Lübecker Zeit treten musikalische Themen auf. Ossian und Alpin zur Harfe singend, dann die Musik, der Zeit, den vier Lebensaltern, zum Tanze aufspielend u. a. m. Dann weiter in seiner Berliner Zeit (um 1790), wo er in einem Zimmer des Kgl. Schlosses unter anderem Orpheus mit der Leier vor Pluto und Proserpina und endlich den Parnaß mit dem leierspielenden Apoll und den Musen malt. Den Höhepunkt bildet auch in dieser Beziehung der Zyklus des Argonautenzuges, wo Orpheus mit seiner Lyra vielfach erscheint, zum Stapellauf spielt, mit Chiron einen Wettgesang aufführt, bei dem Tanz zum Opfer auf dem Dindymos sich hören läßt usw. In diesem Zusammenhang ist es auch nicht gleichgültig, daß die Parzen bei ihm nicht spinnen, sondern singen. Und nicht zufällig, daß die Sage von Arion in seinem Werk erscheint, die sowohl von Tieck wie von Wilhelm Schlegel in poetischer Form behandelt ist, auch bei Novalis ihre Rolle spielt, wo sie Heinrich von Ofterdingen erzählt wird.

*) Vgl. K. Simon: Romantik und bildende Kunst in Deutschland. Preuß. Jahrbücher Bd. 171 (1918), S. 175 f.

J. A. CARSTENS

DIE NACHT MIT SCHLAF UND TRAUM

Auch in der Kunst der Romantik nimmt die Musik einen überaus großen Raum ein. Es sei z. B. nur daran erinnert, daß Ph. O. Runges erstes Bild „Der Nachtigallenunterricht" ist (1802). Und für seinen Freund Tieck ist das Land der Musik das Land des Glaubens, wo alle unsere Zweifel und Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren; für Wackenroder ist die Musik die Kunst der Künste, und ein Schellingschüler, H. Ritter, sieht in der Musik die ursprünglich allgemeine Sprache, die erst später in Sprachen zerfallen sei, während Fr. Schlegel selbst von seinen früheren „philosophischen Musikalien" spricht, und bei Novalis die Musik auch für die Lyrik die Hauptsache ist. Es braucht nicht daran erinnert zu werden, daß es die Zeit Beethovens ist, die in dieser Empfindungsweise sich bewegt.

Unter den von Carstens behandelten griechischen Stoffen ragt einer durch seine besondere Form hervor: Der Zyklus der Argonauten.

Zyklische Darstellungen, ohne geradezu Illustrationen in einem gedruckten Werk zu sein, waren für deutsche Künstler etwas durchaus Neues. „Zyklische Folgen von Bildern zu poetischen Schöpfungen das sei das Richtige", spricht A. W. v. Schlegel bei Besprechung der Flaxmanschen Umrißzeichnungen zu Homer aus; und es braucht nur angedeutet zu werden, wie gerade die Romantik die Zeit der Blüte für solche zyklische Schöpfungen heraufführt, und wie gerade ein solcher Zyklus den Anbruch einer neuen Zeit bedeutet: Cornelius' Zeichnungen zum Faust.

So zeigt sich Carstens in einem zunächst wohl nicht allgemein erwarteten Maße von anderen, als ausschließlich klassizistischen Strömungen berührt. Der Zusammenhang mit dem Sturm und Drang ist unverkennbar. Bei diesem ist charakteristisch die Begeisterung für das Nordische, für Shakespeare, Ossian, Klopstock, aber schon in dieser Zeit entstehen auch Bilder, die Themen aus der deutschen Geschichte behandeln (W. Tischbein: Konradin von Schwaben), und damit unmittelbare Vorläufer der Romantik werden. So kann es auch nicht allzusehr wundernehmen, wenn Carstens auch mit Wielands Oberon den Ritt ins alte romantische Land wagt. Auf die Darstellungen Friedrichs des Großen soll kein besonderes Gewicht gelegt werden, immerhin sind sie doch eine bedeutsame Einkehr in die jüngst vergangene Geschichte des eigenen Volkes.

Aus der nicht-deutschen Weltliteratur greift Carstens in sehr bezeichnender Weise einiges heraus, Ossian und Milton, die Lieblinge Fr. Schlegels. Und nun erinnern wir uns, daß Fr. Schlegels Anfänge durchaus klassizistisch sind. Er möchte der Winckelmann der griechischen Literatur werden, aber das hat ihn bekanntlich nicht gehindert, auch der Moderne gerecht, ja, ihr Wortführer zu werden. Ähnlich ist doch auch künstlerisch für Carstens nicht die Antike allein maßgebend. Neben ihr waren ihm doch auch die großen Meister der italienischen Kunst Führer; insbesondere Raffael und Michelangelo. Sein Verständnis beschränkt sich indessen nicht nur auf diese, wenn sie auch vor allen Dingen formal für ihn von entscheidender Bedeutung wurden. Ebenso „zogen ihn die Werke der alten Florentiner vor Michelangelo und Raffael, des Ghiberti, Masaccio, Ghirlandajo u. a., die ihm bis dahin noch unbekannt waren, ganz besonders durch ihre kunstlose, gemütvolle Einfalt und Wahrheit an, und er schätzte sie unendlich höher als die Werke der späteren florentinischen Schule nach Michelangelo" — freilich mag er für den spezifisch christlichen Charakter in ihnen, wie später von ihm gesagt wurde, weniger Sinn gehabt haben. Nach einem der Ghibertischen Bronzereliefs an der Bronzetür des Florentiner Baptisteriums, der Handwaschung des Pilatus, fertigte er eine Kreidezeichnung.

So ist auch er in gewissem Sinne Präraffaelit, aber anders als die späteren Nazarener. Diese schätzen nur einen ganz bestimmten Typus der italienischen Kunst: Fra Angelico, die Umbrer, den frühen Raffael, gar nicht eigentlich die Florentiner, die den Fortschritt bedingen: Masaccio, Ghirlandajo usw. Und Carstens' Verständnis für ältere Kunst beschränkt sich nicht nur auf Italien und die Renaissance. Bei dem Mailänder Hospital des Filarete spricht er von „gotischer außerordentlich schöner Baukunst"; an den Werken der gotischen Baukunst erblicke man überall Genie, an den Werken der Neueren nur Regeln. Holbein findet er den großen Malern Italiens sehr nahe gekommen, und Dürers „Beweinung" in der Sebalduskirche von so großer Schönheit, daß man sie mit den besten Werken Raffaels vergleichen könne. Überhaupt für Dürer hegte er stets eine innige Verehrung und er hielt ihn, wie Fernow berichtet, „nach Raffael und Michelangelo für das größte Kunstgenie der Neueren".

Diese Anschauungen von Carstens bilden sich aber schon früh; bereits auf der Reise nach Rom im Frühsommer 1791 ist er mit dem Architekten Weinbrenner zusammen acht Tage in Nürnberg, wo ihnen der Kunsthändler Frauenholz Gelegenheit gibt, „alle in Nürnberg noch vorhandenen altdeutschen Kunstwerke von A. Dürer und anderen, die sich größtenteils aus dem 15. bis 16. Jahrhundert datieren, sowohl in öffentlichen als auch in Privatgebäuden

J. A. CARSTENS DIE GEBURT DES LICHTES

J. A. CARSTENS THESEUS UND OEDIPUS IM HAIN DER EUMENIDEN

J. A. CARSTENS

ACHILLES KÄMPFT MIT DEN FLÜSSEN

zu sehen und zu bewundern*). Besonders gefiel die dasige St. Sebalduskirche, die sowohl in Hinsicht des altdeutschen Kirchenstils als auch wegen der Gemälde und der Skulpturen aus jener Zeit ein merkwürdiges Kunstdenkmal ist." Auch in Augsburg halten sich die Künstler einige Tage „wegen der dortigen Kunstwerke" auf, und von Zürich aus macht Carstens mit dem dritten Reisegenossen einen Abstecher nach Basel, „um daselbst die Gemälde des berühmten Holbein zu betrachten". All das vollzieht sich schon 1791, als Wackenroder (noch 1792) eine positive Beziehung zur altdeutschen Kunst und Vorzeit nicht gewonnen hat, während freilich Herder schon 1788 sich für Nürnberg begeistert, wenn auch nur in einem Privatbrief**). Als dann freilich Wackenroders Herzensergießungen erscheinen (1797), machen sie Sensation unter den deutschen Künstlern in Deutschland und Rom.

Carstens' Äußerungen fallen aber noch vor Wackenroder; sie fallen aber auch noch vor Tieck, der in seinem Sternbald (1798) Dürer neben Michelangelo und Raffael als Ebenbürtigen nennt, aber doch mehr die „treue, handwerksmäßige Emsigkeit" in den Vordergrund rückt als eine große Künstlerschaft. Erst die Romantik, und zwar auch ihre besonnenen Wortführer, nicht nur die turbulenten Schwarmgeister, brachten Dürer zu der vollen Anerkennung, die Carstens für ihn bereits gehabt hatte.

Ist Carstens nach dem Inhalt seiner Schöpfungen und in seiner Stellung zur älteren Kunst durch nicht wenige Fäden mit dem Sturm und Drang verbunden, so gilt Ähnliches von seinen theoretischen Grundüberzeugungen. Für Carstens wie für den Sturm und Drang, aber auch für den romantischen Künstler ist die Empfindung, das innere Feuer, die Begeisterung das eigentlich Ausschlaggebende, und es ist ein allerärgstes Mißverstehen, wenn es in einer der neuesten Darstellungen heißt: „er blickte durch eine philologische Brille als Schüler eines Gelehrten in die Welt der Antike hinein", oder: „er stellte in nüchterner Verstandesarbeit antike Formfragmente nebeneinander". Hier liegt gerade das Unterscheidende gegen die vorausgegangene Epoche; schon in der Emilia Galotti bereitet sich der Umschwung vor: „Sinn, Begeisterung und Trieb, diese drei Dinge machen den Maler", und für Carstens ist „die Kunst eine Sprache der Empfindung, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört". Mochte nun auch diese Erkenntnis bei ihm nicht völlig neu sein — er ist der erste deutsche Künstler jener Zeit, der sie durch sein Leben besiegelt. Und ihm folgen die Romantiker, wenn auch vielfach ins Religiöse umbiegend. „Herz, Seele, Empfindung!" heißt die Forderung bei Overbeck, bei dem „nur das unterbrochene Herzensgebet die Begeisterung festhält". Sehr durchdrungen war Carstens von der Wichtigkeit der Wahl des Stoffes; „die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung sei die Hauptsache". Es ist dies nicht nur die Anschauung der Klassizisten, für die sich Goethe so stark einsetzt, sondern auch noch die der Romantiker, denen die Bibel und die Nibelungen, Dante, Ariost und der Faust den bedeutungsvollen Inhalt geben.

Carstens' ganzes Leben ist ein Kampf gegen eine sich im äußerlichen erschöpfende Kunstbetätigung, wie sie damals Mode war, und wenn er uns hier einigermaßen das Kind mit dem Bade auszuschütten scheint, so tut es doch gut, wenn wir uns ein recht deutliches Bild von der kümmerlichen, mechanischen, rein auf das Technische ausgehenden Art des damaligen Kunstbetriebes machen. Die Pflanzstätten dieses mechanischen Geistes waren die Akademien, und deswegen die erbitterte Feindschaft Carstens' gegen sie; hierin ist er geradezu auch ein Vorläufer der Romantiker. Er ist der erste, der ostentativ und grundsätzlich mit ihnen bricht; so gut wie Overbeck und seine Genossen später. Ja, was bei Carstens zunächst mit durch die Lebensumstände bedingt war, entwickelt sich bei dem jugendlichen Overbeck zu dem allerdings sehr gefährlichen Grundsatz: Der Dichter wird nicht systematisch gebildet, ebenso ist es mit dem Maler.

In der Art des Studiums sind die Romantiker indessen doch andere Wege gegangen. Wenn Carstens nie mehr einen Gegenstand nachzeichnete — sonst erkalte das Gefühl — sondern dies durch eine eingehende Betrachtung zu ersetzen suchte, so pflegen die Nazarener doch eingehenderes Naturstudium. Immerhin klingt Overbecks Äußerung an Carstenssche Anschauung an: Modelle sind zulässig, aber ungenügend; und wenn er empfiehlt, Modellstudien zu treiben, die Ausführung aber aus dem Gedächtnis zu machen, damit man nicht zu naturalistisch werde. — Ähnlich verfuhren ja, wenn auch auf dem Grunde eines ganz andern Naturstudiums, andere, größere Künstler des 19. Jahrhunderts. Es sind hier Gegensätze am Werke, die niemals dauernd verschwinden werden, so lange es Kunst geben wird.

Das was Carstens und die Romantiker tiefer miteinander verbindet, ist letzten Endes die

*) Friedrich Weinbrenner, Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben; herausgegeben von K. K. Eberlein. Potsdam 1920. S. 66.
**) Alfr. Kuhn, Die Faustillustrationen des Peter Cornelius in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik, Berlin 1916, S. 19, 21 ff.

ganze Anschauung von der Würde der Kunst. In ihm lebt ein überaus hoher Begriff von dem einzigartigen Wert der Kunst, und in einem entsagungsreichen kurzen Leben bewährt er diese Anschauung in aufreibendem Kampfe mit einer stumpferen Welt*). Schon früh prägt sich diese Anschauung in ihm aus; er geht nicht nach Cassel zu dem Akademiedirektor F. H. Tischbein, weil er nicht hinten auf der Kutsche seines Herrn und Meisters bei dessen Ausfahrten als Lakai stehen will.

So bekommt der starre Klassizist bei näherem Zusehen doch sehr viel weichere Züge; nicht nur in seiner Kunst, auch in Grundempfindungen und Grundanschauungen ist Carstens der Romantik verwandt. Vieles ist freilich nur keimhaft vorhanden und nicht entwickelt, besonders wenn man an die spätere Romantik denkt. Das religiöse Element fällt bei ihm fast völlig weg; das nationale ist aber in Anfängen doch schon bei ihm vorhanden, wenn auch wohl nur in der Beziehung zu der großen Persönlichkeit Friedrichs II., und auch das Gefühl für die Natur und für die Landschaft, die später für die Romantik eine solche große Rolle spielt, fehlt nicht ganz.

In seiner letzten, nicht vollendeten Komposition des „goldenen Zeitalters" ist von ihm, dem die Schweiz einen „unauslöschlichen Eindruck" gemacht hatte, der Landschaft ein so großer Raum eingeräumt, wie sonst nirgends vorher, und sie ist mit unendlich viel Liebe behandelt. Auch das Thema ist nicht bedeutungslos für Carstens' Stellung zur Romantik. Nach dem goldenen Zeitalter ringt nicht nur der sentimentalische, d. h. von der Sehnsucht nach der Natur erfüllte Mensch des 18. Jahrhunderts, sondern auch der romantische, sehnsuchterfüllte Vernunftmensch. — Und gerade um das Todesjahr Carstens', in dem er sich mit dem Thema des goldenen Zeitalters beschäftigt, entscheidet sich des Hauptwortführers der Romantik, Friedrich Schlegels Stellung zu den Alten und zu den Neueren: 1798 erscheint sein groß gedachtes Fragment seiner „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer". 1799 gibt dann Schleiermacher seine Reden über die Religion heraus. Carstens stirbt an einem Wendepunkt deutschen Geisteslebens; wie seine Entwicklung weiter erfolgt wäre, wenn er länger gelebt hätte, erscheint fast als eine müßige Frage.

Es mag hier genügen zu zeigen, daß romantische Keime auch in seiner Kunst verborgen liegen; auch sie entsendet Wurzeln, die von Zeitgenössischem gespeist werden, und mit daraus erklärt es sich, daß mehr als eine Generation in ihrem Schatten Erquickung und Ansporn gefunden hat.

*) Vgl. K. Simon, Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800, Leipzig 1914, S. 177.

J. A. CARSTENS ZEICHNUNG

GEORG KOLBE ◻ FRAUENKOPF: FRAU M. v. d. M. (TERRAKOTTA)

GEORG KOLBE

Kolbe hat in hohem Maße das, was den Plastiker ausmacht: Körpergefühl. Sein Körpergefühl ist rhythmisch, schwebend. Karl Scheffler hat ihn einmal einen Tänzer genannt. Er gehört nicht zu den Künstlern, die ihre Zeit zwingen. Er reagiert auf die Erschütterungen und Stimmungen der Zeit wie die Saite eines Musikinstrumentes, die erklingt, wenn ihr Ton angeschlagen wird. Das Besondere und Schöne an Kolbe, ihn vor vielen auszeichnend, ist, daß er erklingt, daß das, was auf ihn eindringt, künstlerische Form wird. Seine Form ist mehr anmutig als stark, mehr verführend als mitreißend. Er gehört zu den in Deutschland seltenen Temperamenten, die angeborene Grazie haben. Er ist mehr Plastiker als Bildhauer. Die von innen sich aufbauende sinnliche, lebendige Bronze ist ihm das natürlichere Material, als der starre, ernste Stein, der seine Form von außen erhält.

Der Bereitwilligkeit, sich von den Strömungen seiner Zeit tragen zu lassen und der angeborenen Anmut seiner Hand gesellt er eine dem eigenen Schaffen gegenüber kritische Klugheit, und ein Können, das ihn weit abstellt von denen, die heute meist eine zu bereite Bewunderung finden, da man dem Stammelnden williger als dem Redenden zuhört, den Unfertigen über den Meister stellt, hinter dessen Können man Routine wittert. Routine glaubt man bei Kolbe hier und da, namentlich in seinen virtuosen, aber etwas gleichförmigen Zeichnungen als eine mögliche Gefahr zu spüren. Aber jedes Werk hat dann wieder soviel künstlerischen Ernst und Spontanität, daß von Manier nicht die Rede sein kann.

GEORG KOLBE

GROSSE SITZENDE (BRONZE)

Kolbe, ursprünglich Maler, in München unter jenem Ungarn Hollosy arbeitend, dessen Lehrtätigkeit nachzugehen eine reizvolle Aufgabe sein dürfte, hat sich, als dann der Plastiker in ihm zum Durchbruch kam, mit den beiden hier für die deutsche Entwicklung bestimmenden Gegenpolen, mit Hildebrand und Rodin, früh auseinandergesetzt. Hildebrands oder letzten Endes Marées heilsame Reaktion gegen die Hohlheit und formale Gesinnungslosigkeit des Neubarocks vermittelte ihm in Rom, unterstützt durch das lebendige Zeugnis der Antike, eine Lehrzeit bei Tuaillon. Dabei sind die Gefahren der Hildebrandschen Theorie, die Erstarrung in einem blutlosen Klassizismus für Kolbe, auch in der Folge, nie in Erscheinung getreten. Aber erst, als er in Paris die Impressionisten und Rodin sah, fühlte er festen Boden unter den Füßen.

Die Kunst Rodins war es, die ihn die eigene Stimme finden ließ. Jetzt wurde in ihm der Meister der Bewegung frei, der menschliche Körper sich drehen, geschmeidig sich bücken und kauern ließ. Nun geht er der Bewegung der Oberfläche mit malerischer Sinnlichkeit nach. Es liegt etwas frühlingshaft-jauchzendes über diesen frühen Arbeiten. Man spürt seine Freude, gestalten zu können, wie es ihm innerste Natur ist. Aus dieser Zeit stammen die Statuetten eines Jünglings und eines jungen Weibes. Sehr bewegt die Körper, sehr malerisch die Behandlung der Oberfläche, voll verhaltener Kraft und eines dumpfen und starken, dem des „Age d'airain" vergleichbaren Lebensgefühles.

Neben Dingen, die vielleicht etwas sorglos sich dem Genusse an der Bewegung und Komplizierung der Formen hingeben, wie etwa dem „Scherzo", in dem die Körper eines Knaben und eines Mädchens sich ringend durchflechten, so daß die Gruppe an irgend ein bizarres Gerät gemahnt, neben Figuren von quellender Sinnlichkeit und feiner Erotik, tauchen schon früh hier und da prinzipiell anders orientierte Schöpfungen auf. So zeigt der Frauenkopf von 1903 (Frau M. v. d. M.) eine überindividuelle Vereinfachung der Form. Die an sich keineswegs monumentalen Züge sind zu tragischer Größe erhoben. Dieses Streben nach Vereinfachung legt einem mühelosen Können, einer spielend schaffenden Phantasie immer wieder heilsame Zügel an.

In der hockenden Japanerin von 1911 durch-

GEORG KOLBE „GROSSE LIEGENDE" (BRONZE, ÜBERLEBENSGROSS)

GEORG KOLBE NAJADE (BRONZE)

GEORG KOLBE STÜRZENDER FLIEGER

GEORG KOLBE ⊡ TORSO EINES SOMALINEGERS (BRONZE)

GEORG KOLBE KLEINE SITZENDE (KLEINBRONZE)

(Galerie Moller-Berlin)

GEORG KOLBE KOPF ANNETTE KOLB (BRONZE)

dringen sich die beiden Seiten des Kolbeschen Genius, die in seiner ganzen Entwicklung spürbar sind, zum ersten Male in glücklichster Weise. Hier ist wohlig sich fühlende, geschmeidigste Körperlichkeit mit einem Maße von Beschränkung auf die sprechenden Hauptformen, mit einem Gefühl für das Kubisch-Lastende verbunden, daß man von einer klassischen Lösung sprechen kann. Aus diesem und den folgenden Jahren stammt eine Reihe von Kolbes schönsten Schöpfungen. Unter ihnen nehmen mehrere Porträtköpfe, wie der Henry van de Veldes oder der Fürstin Lichnowsky, die individuelles Leben durch groß gesehene Form leuchten lassen, einen wichtigen Platz ein. 1912, in dem Jahre, dem auch die schöne Tänzerin der Nationalgalerie angehört, entstand ein Negertorso, der von der schmalen Basis der übereinandergelegten Beine aus frei emporschnellt. Es ist etwas von der vegetativen Grazie eines tropischen Gewächses in diesem

GEORG KOLBE

TEILANSICHT EINER BRUNNENFIGUR
▫ (UNTERSBERGER MARMOR) ▫

GEORG KOLBE SKIZZE

Körper, in dem organischen Zusammenhange dieser lässigen und schlanken Glieder, in dem wuchernden Reichtum der bewegten Oberfläche. Diesem wachsenden Emporschießen einer Figur, dem Rhythmus ihrer Teile untereinander und weiterhin der Bewegung ist Kolbe namentlich in den folgenden Jahren immer wieder nachgegangen. Aber es genügte ihm nicht, nur diese eine Melodie, wenn auch noch so meisterhaft, spielen zu können. Er muß Manier gefürchtet haben und war entschlossen, wenn auch unter Opfern, ihr zu entgehen.

Der Wille zur Monumentalität, zur Vereinfachung tritt immer stärker hervor. Diesen neuen Stil hat wohl am reinsten die Malaiin der Bremer Kunsthalle von 1916. Still und edel wächst hier die Form in einer ganz uneklektischen, eigenen Stilisierung. Wie ein Gegenstück in Stein ist ein weiblicher Torso in Bremer Privatbesitz. Die Reinheit seiner Formen, die von einer Luftschicht schöner Sinnlichkeit um-

strömt sind, erscheinen antikisch, ohne klassizistisch zu sein. Immer ausschließlicher drängt Kolbe in den folgenden Jahren, der allgemeinen Kunstentwicklung konform gehend, von ihr getragen und bestätigt, auf das Herausarbeiten der einfachsten kubischen Tatsachen und gleichzeitig auf eine Vertiefung des Seelischen hin. Es ist mehr noch als ein Eingehen auf die Strömungen der Zeit, eine bewußte Abwehr gegen ein bisweilen zu willig seiner sinnlich graziösen Natur folgendem Talent. Schöpfungen wie der „Lucino" oder die „Assunta", beide 1921 entstanden, sind hervorragende Beispiele dieser neuen Gesinnung. Mancher wird vor diesen Figuren die offensichtlichen Verluste beklagen, den Mangel an dem, was so recht eigentlich die Schönheit Kolbescher Plastik auszumachen scheint: quellende Sinnlichkeit und der Rhythmus anmutiger Bewegung. Man hat den Eindruck, als ob eine frostige Kälte über die Welt Kolbes hereingebrochen sei. Die Form ist erstarrt. Asketisch sind nur noch ihre kubischen Urbestandteile, ihr Gerüst, gegeben. Was sie in Luft und Licht schwellend umspielte, ist abgefallen. Doch scheinen mir diesem Verluste beträchtliche Gewinne für die Folge gegenüberzustehen. In der neuen und starken Fundierung der Form, in der neuen verinnerlichten Ausdruckskraft ist eine sichere Basis für die weitere Entwicklung gewonnen. Daß nicht eine formalistische Erstarrung zu befürchten ist, dafür spricht nicht nur eine Reihe der in den letzten Jahren entstandenen Kleinbronzen, wie die kleine „Sitzende" von 1919, oder die „Hockende auf der Kugel" von 1921, in denen trotz des neuen Stiles nichts von den Reizen des früheren Kolbe verloren gegangen ist, sondern auch zwei seiner Monumentalfiguren, die „große Liegende" und vor allem die „große Sitzende", in der hieratische Feierlichkeit zu melodischer Anmut geworden ist.

v. Alten

GEORG KOLBE — HOCKENDE AUF KUGEL (BRONZE)

ROLF VON HÖRSCHELMANN BAUERNHOF

LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN VON ROLF VON HÖRSCHELMANN

In den jüngsten Jahren entstandene Landschaftszeichnungen Hörschelmanns heben sich gegenständlich von seinen Buchzeichnungen, welche erzählend oder schmückend ihren Sinn vollenden, als freie Naturschilderungen ab. Sie fordern gesonderte Betrachtung. Ihre Wertung aber kann nur innerhalb einer Gesamtvorstellung vom Wesen des Hörschelmannschen Darstellens erfolgen.

Hörschelmann ist in erster Linie und von Natur Illustrator. Doppelte Begabung bringt er hierfür: er ist zeichnend ein Erzähler, und seine graphische Handschrift findet sicher die Verbindung mit Seite und Buchstaben. Diese Vorzüge trafen bei ihm zusammen mit echter Neigung zum Bearbeiten des Holzstockes. Man dankt ihm nennenswerte Mitarbeit an der Förderung des Originalholzschnittes in den letzten zehn Jahren. Das Strichwerk seiner Illustration ist zuverlässige Formulierung des künstlerischen Vorstellens; diese Liniatur erkaltet nicht im artistischen Schema, sondern bleibt Maß und Gestaltung persönlichen Lebens. Seine Phantasie ist von einer sehr eigenen Mengung natürlicher und erdachter Dinge gespeist: die Eindrücke der gottesfreien Natur mischt er zusammen mit deren Spiegelbildern in Dichtung und Bild. Er reagiert auf die geheimen Triebkräfte, wie sie sich in der landschaftlichen Erscheinung äußern und begeistert sich kaum weniger an dem reinen künstlerischen Niederschlag, den solch naturhaftes Urweben im Liede, im Märchen, in zeichnerischem Abbild erfahren hat. Seine literarischen Kenntnisse und antiquarischen Neigungen, die ihm Jahrhunderte der Dichtung gegenwärtig machen und ihn die Graphik von ihren Anfängen an als lebendige Ganzheit erscheinen lassen — sie sind ihm Lebensbedürfnis und bestimmen sein Schauen.

In seinen Illustrationen gibt es knorrige Wurzeln und phantastisch verschlungene Äste; wir empfinden Zusammenhänge mit deutschen Zeichnern des 16. Jahrhunderts vom Schlage Lautensacks. Er zeichnet die drei Weisen aus dem Morgenlande, denen der Stern ihren Weg weist, und trifft dabei den Stil der erzählerischen Buch-Holzschnitte des 15. Jahrhunderts. Wo es recht abenteuerlich raunt in den Zweigen, Wichtel über den Weg laufen und spukhafte Kater mit spiraligen Schweifen auf den dunklen Ästen erscheinen, da hält er's mit den Besten der Märchenzeichner des 19. Jahrhunderts. Die seines Geistes waren, sind ihm lebendiger, zuverlässiger Besitz, mit dem er selbständig zu schalten weiß. Das literarisch Erlebte ist ihm not-

ROLF VON HÖRSCHELMANN

LANDSCHAFT MIT EICHEN

ROLF VON HÖRSCHELMANN — RUINE WEISSENSTEIN

ROLF V. HOERSCHELMANN

LANDSCHAFT MIT REITER (FARBIGE ZEICHNUNG)

ROLF VON HÖRSCHELMANN

DORF WEISSENSTEIN

ROLF VON HÖRSCHELMANN

HERBST

ROLF VON HÖRSCHELMANN DER FEUERREITER

wendig wie das in der Natur Gesehene. Die Phantastik Jean Pauls, die Sinnigkeit Brentanos, die lächelnde Dichtung Eichendorffs oder Mörikes Lied gehören zu seiner Welt und mitbestimmen sein Bilden. Nichts Absichtliches, Gewaltsames liegt in dieser Verbindung. Er zeichnet die Natur und das Märchen, die Wirklichkeit und das Lied.

Es ist Zeit, dem Zeichner zu folgen, wo er, gänzlich ungebunden, die freie Landschaft wiedergibt. In diesen neuen Schöpfungen ist Hörschelmann vielleicht erst ganz er selber geworden. Hier geht er allein seinen Weg, der Natur nur innig hingegeben. Die große farbige Zeichnung mit der mächtigen zentralen Baumgruppe (Abb. S. 223) ist sicherlich aus dem Natureindruck heraus gebildet. Triebhafte Bewegung erfüllt die Natur. Es dämmert und zuckt in der Luft und schwer winden sich die Äste. Das erzählerische Moment ist nicht verloren. Der Zug Frau Holles könnte hinter der dunklen Wolkenwand heranjagen.

Der Ton des Kleinbürgerlichen zieht sich durch die Landschaft mit dem Reiter (Abb. geg. S. 225), deren reiche und originelle Gliederung vermerkt zu werden verdient. In der Federzeichnung „Herbst" (Abb. S. 225), wo sich die Bäume im stillen Wasser spiegeln, bestimmt der Kahn mit den beiden Menschen noch das Stimmungshafte. Reine Naturskizzen dagegen sind die kräftigen Federzeichnungen der „Ruine Weißenstein" (Abb. S. 224), des „Bauernhofes" (Abb. S. 222) und des Dörfchens Weißenstein (Abb. S. 225). Spricht aus dem Felsgeschiebe mit dem Turm vielleicht noch rein motivisch die Liebe zum sonderbar Belebten des unbelebten Naturgebildes, so bleibt das Blatt des Dörfchens mit Baum und Häusern auf seine letzte Sachlichkeit als kleiner Landschaftsausschnitt angewiesen. Jetzt, wo gewissermaßen aus dem reinen Augeneindruck heraus nichts als ein winziges Teilstück Erde wiedergegeben wird, offenbart sich vielleicht erst ganz zuverlässig das gesunde Verhältnis des Zeichners zur Natur. Und nur, wer seine eigene Technik sich geschaffen hat, vermag bei so geringem Aufwand des Vorgestellten noch faßbar zu bleiben. So enthüllt wohl die kleine Naturskizze reiner als manche seiner besten Illustrationen Hörschelmanns festen künstlerischen Besitz: das klare Naturgefühl und ein in Selbstzucht gereiftes Handwerk.

HEINRICH HESS
BILDNISSE

Heinrich Heß steht uns durch seine Bildniskunst menschlich näher als durch seine religiösen und mythologischen Kompositionen.

Die bedeutendsten Bildnisse von Heß sind in der Zeit seines römischen Aufenthaltes (1821—1826) entstanden, als er in dem Kreise der Nazarener lebte und von ihren romantischen Idealen erfüllt war. Daß die Dargestellten, über ihre individuelle Erscheinung hinaus, zu typischen Gestalten nicht nur ihrer Zeit geworden sind, erklärt die bleibende Gültigkeit dieser Porträts.

In der römischen Zeit entstanden vor allem drei Bildnisse: das der Marchesa Florenzi, das Thorwaldsens, — beide in der Neuen Pinakothek — und das des Mädchens von Albano im Lübecker Museum.

Das große Porträt der Marchesa Florenzi bestellte Kronprinz Ludwig 1821. Im Karneval hatte des Kronprinzen Herz für die Marchesa Feuer gefangen, als sie auf dem Korso mit ihrem Gatten im Wagen neben dem des Kronprinzen haltend, den jungen Fürsten mit Blumen und Süßigkeiten bombardierte. Die Marchesa war aber nicht nur unter den „Schönsten die Schönste" auf dem Karneval, sie muß ein eigentümlich romantisches Köpfchen gewesen sein. In den deutschen Gelehrten und Künstlern fand sie den Umgang, der ihren geistigen und künstlerischen Interessen entsprach. Sie sah den Kronprinzen mit seinen Herren auf ihrer Villa Columbella bei Perugia zu Gast, lernte Deutsch, übersetzte Schelling ins Italienische, blieb aber den feurigen Huldigungen des Kronprinzen gegenüber eine Italienerin, die aus einer Karnevalslaune keine Konsequenzen zu ziehen bereit war.

Ein sentimentalischer Einschlag gibt ihrem Porträt das Unrömische. Auch der für den Fremden römischste aller römischen Blicke vom Pincio auf St. Peter entbehrt in diesem lieblichen, durch die Laube der Bäume gebildeten, Ausschnitt alles römisch Monumentalen. Deutsch romantische Stimmung liegt in der Art, wie der feine Kopf sich leise neigt, wie die eine Hand Feldblümchen hält, die andere den Hut lässig an einem Bande von dem Knie heruntergleiten läßt. Aber die hochgezogene linke Braue und der prüfende Blick warnen davor, in der zweiundzwanzigjährigen ravennatischen Marchesa ein schwärmerisch hingebungsvolles deutsches Mädchen zu sehen. Die farbige Haltung des Bildes, das stumpfe Karmoisinrot des Kleides, die grauen Töne in den Fliesen, Säulen, Bäumen und in dem Rosa der Stadt zielen ebensowenig auf koloristischen Effekt, wie die Marchesa selbst nicht darauf aus war, durch Koketterie zu erobern. Daß sich Heß für dies Bild erst eine, bis ins letzte ausgeführte, kleine Bleistiftzeichnung (Graph. Slg. München) anfertigte, ist charakteristisch für die Malerei der Nazarener. Die Zeichnung galt ihnen so viel, daß sie die Farbe nur als etwas Nachträgliches, fast Nebensächliches ansahen.

Das Porträt Thorwaldsens in der Neuen Pinakothek ist 1823 entstanden. Thorwaldsen war damals schon der gefeierte Künstler von europäischem Ruf. Auf Heß' Bilde ist er der Meister mit Meißel und Hammer. In monumentaler, gesammelter Ruhe, lichtäugig, milde und rein ins Leben blickend. Die patriarchalisch würdige Kleidung — der graue Mantel mit dem weißen Pelzbesatz, das weiße weiche Hemd — dienen nur dazu, den edlen Kopf und die festen, lauteren Hände in ihrer Bedeutung hervorzuheben. Wie der im humanistischen Sinne völlig ungebildete Thorwaldsen den Geist der Antike aus reiner künstlerischer Wahlverwandtschaft erweckte, so weht ohne nazarenisches Nachempfinden aus einem solchen Werke der Geist nordischer Renaissance. Alles Nebensächliche tritt zurück. Selbst nicht der farbig reizvolle Ausblick zieht das Interesse auf sich. Der Lorbeerkranz bleibt im Dunkeln vollends kaum erkennbar.

Zu diesen Bildnissen gesellt sich als drittes Zeugnis für das den Deutsch-Römern vorschwebende Ideal einer Verbindung deutschen und klassischen Geistes das Porträt des Mädchens von Albano des Lübecker Museums — 1823 entstanden. Die Schönheit der Vittoria Caldoni soll, wie A. Keßner in seinen römischen Studien berichtet, 44 Künstler zum Porträtieren der Winzerin von Albano begeistert haben. Daß Vittoria mit „der unendlich reinen Form des Gesichtes" knospenhafte Reinheit des Wesens verband, zog die Deutschen unwiderstehlich zu ihr. „Sie ist wie eine Blume, die am stillsten Ort, von Wind und Wetter unberührt, aus der Erde gequollen ist", sagt Schnorr, der sie auch porträtierte. Thorwaldsen meinte: „Wenn man noch so ein treues Bild von ihr zustande brächte, so würde

HEINRICH HESS THORWALDSEN

es kein Mensch glauben, daß das Bildnis ein Porträt sei". Heß' Porträt ist stärker raffaelinisch idealisiert als jenes, welches Overbeck für den Kronprinzen 1821 von der Fünfzehnjährigen malte und das jetzt in der Neuen Pinakothek hängt. Bei Overbeck ist es das von der Feldarbeit ruhende Mädchen. Die zusammengeduckte Haltung, das Aufstützen des Gesichts auf die rechte Hand, die herumliegenden Geräte verleihen diesem Bilde einen Reiz des Natürlichen. Gerade dies Zufällige vermied Heß in seinem Bilde. Er wählte das Dreiviertelprofil und gab Vittoria durch die aufrechte Haltung des Oberkörpers, die klare Umrissenheit der Kopfform, die klassische Strenge der Komposition eine stolze Würde und Anmut, die diesem lieblichen Geschöpf zu eigen gewesen sein muß. „Was ist Bild? was ist Ideal?" Dieses nach Jakob Burckhardt „anmutigste Geheimnis" liegt auch über diesem Bildnis.

Aus der Zeit vor dem für Heß entscheidenden römischen Aufenthalt stammt das Porträt der Frau Zeiß in der Neuen Pinakothek. Nur ein Künstler von tiefem sittlichen Ernst und reiner Religiosität kann mit kaum zwanzig Jahren eine Frau so erfassen. Mit den zurückhaltendsten Mitteln ist das anspruchslose und doch so ansprechende Wesen der jungen Frau in dem klaren Blick und den ruhigen Gesichtszügen gegeben.

Der sinnlichen, blühenden Schönheit des Weibes scheint Heß in knabenhafter Scheu ausgewichen zu sein. Die sinnige knospenhafte Unerschlossenheit des jungen Mädchens entsprach der Keuschheit seines Wesens. Große fragende Augen sprechen von dem, was die Seele dieser Mädchen bewegt.

Auch in diesen deutschen völlig unrepräsentativen Porträts meidet Heß den Reiz des Momentanen. Das Aufsehen von der eben

HEINRICH HESS MARCHESA FLORENZI

HEINRICH HESS MÄDCHENBILDNIS

unterbrochenen Lektüre des Kalenders oder von der Handarbeit — ist ein Sichverlieren in lange Träume.

Blumen, ein grüner Hag oder Blätter und Blüten bilden den Hintergrund — die Schranken vor der Welt.

Heinrich Heß wollte durch die äußere Erscheinung hindurch das Wesen des Menschen erfassen, sein Blick haftet nicht sinnenfreudig an dieser Erscheinungsschicht, er sucht vielmehr immer wieder, was dahinter vom Wesen des Menschen verborgen liegt. Hierdurch gab Heß seinen Bildnissen ihren tiefen seelischen Gehalt. Das ist die Art, wie die Speckter und Oldach in Hamburg und wie die Nazarener den Menschen sahen. Heß war kein geborener Bayer, man fühlt es wohl auch in seinen Bildnissen, denn bayerische Eigenart ist es, die äußere Erscheinung in lebenbejahender, optimistischer Daseinsfreude zu erfassen und unverbildet künstlerisch zu gestalten. Die dekorative Tendenz aller bayerischen Kunstübung hängt eng damit zusammen.

Die Heß gehören vielmehr wie die Adam, Kobell, Klotz, Quaglio zu den Künstlerfamilien, die um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nach München zogen. Der Vater Karl Ernst Christoph Heß, 1755 in Darmstadt geboren, war von dem Handwerk des Schwertfegers ausgegangen. Dann hatte er in Mannheim Ziselieren und Radieren gelernt. Hier und später in Düsseldorf erlebte er die Zeit der Blüte von Kunst, Literatur und Wissenschaft unter der für die pfälzischen und Jülich-Bergischen Lande so segensreichen Regierung Karl Theodors. In Düsseldorf kam er zu Ehren: durch seine mit handwerklichem Eifer gepflegten Radierungen nach alten Meistern und — durch die Heirat mit der Tochter des als Kunstsammler und Akademiedirektor hochangesehenen Lambert Krahe. Das Heßche Haus wurde ein Treffpunkt

HEINRICH HESS MÄDCHENBILDNIS

HEINRICH HESS MÄDCHEN VON ALBANO

von Gelehrten und Künstlern; es ist dieselbe Bildungsatmosphäre, in der der junge Cornelius heranwuchs. Als aber 1806 die Düsseldorfer Galerie nach München kam, übersiedelten auch die alten Heß mit ihren Söhnen Peter, Heinrich und Karl. Alle drei wurden natürlich Maler, eine echte Künstlerfamilie. Die Kunst war ja der Lebensinhalt gewesen, in dem sie aufgewachsen waren. Von dem Vater, der sich selbst durch handwerkliches Können zum Künstler emporgearbeitet hatte und von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst durchdrungen war, hatten sie die ersten Unterweisungen erhalten, um dann in München in die strenge Schule der Akademie zu kommen.

Als Dreiundzwanzigjähriger, von hohen geistigen und künstlerischen Idealen erfüllt, wurde Heinrich Heß in Rom 1821 von dem Kreise der Nazarener freudig aufgenommen und hatte sich bald alle zu Freunden gemacht.

Seine Bildnisse sprechen von dem reinen Menschentum, der ethischen Tiefe, der künstlerischen Lauterkeit dieses liebenswerten Jünglings.

Waldemar Lessing

PIETER BRUEGEL D. Ä. WINTERLANDSCHAFT

Wien, Gemäldegalerie

PIETER BRUEGEL D. Ä. DORFSTRASSE (KUPFERSTICH)

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Überraschend sieht sich der Besucher der Museen alter Malerei in den niederländischen Sälen inmitten der ödesten romanisierenden Ware plötzlich einem Gemälde des alten Bauernbruegel gegenüber. Er findet keinen Zusammenhang mit den Nachbetungen Raffaels und Michelangelos, die sich als gleichzeitige Arbeiten den Werken des Vizebruegel gesellen. Aber nicht viel anders ergeht es dem zünftigen Kunsthistoriker, wenn er sich bemüht, das Schaffen des Stammvaters einer großen Künstlerfamilie in einen Gang der Entwicklung einzureihen.

Zwar es gibt eine Reihe von Vorläufern, die mit dem Künstler eine gleiche thematische Auswahl gemeinsam haben. Burgundische Teppiche des späten 15. Jahrhunderts behandeln schon das Gebiet des arbeitenden Bauern; mit vollem Rechte hat man seine Stimmungslandschaften an die Miniaturen der Gebetbücher, angefangen von denen des Herzogs von Berry bis zu den Bildern des Breviarium Grimani, angeknüpft. Man hat auf die literarische Überlieferung hingewiesen, die schon von Jan van Eyck genremäßige Darstellungen berichtet; viel zu wenig aber wird auf ein Bild, im Antwerpener Museum, aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, das ein Fest einer vornehmen Schützengilde darstellt und in gewissem Sinne als Vorläufer Bruegelscher Schilderkunst angesprochen werden kann in der frischen, lebendigen Beobachtung und in dem naiven Humor, der sich in den vielen mit Glück zusammengetragenen Einzelzügen ausspricht. Aber mit allen solchen Fingerzeigen ist nur das anfänglich Befremdende der Stoffwahl geklärt, durchaus nicht aber die formale Behandlung, denn Genreszenen haben auch unmittelbarere Vorgänger Bruegels im 16. Jahrhundert gemalt, die Quinten Messys, Pieter Aertsen und Joachim von Beukelaer, aber das alles noch in einer ziemlich steifen, unverkennbar nach Italien schielenden Weise, die der des alten Bauernbruegel gerade entgegengesetzt ist.

Häufig wird auf die Kunst des Hieronymus Bosch hingewiesen, der Bruegel sein Bestes verdanke. Persönliche Beziehungen zwischen dem 1516 gestorbenen Maler von Hertogenbosch und dem ja wahrscheinlich aus der Nähe dieses Ortes stammenden, aber erst um 1525 geborenen Bruegel sind ausgeschlossen. Und mehr als eine Episode war das Einherschreiten in den Fußstapfen des gewaltigen Teufelsbeschwörers bei unserm Künstler sicherlich nicht. Das Dämonische scheint gegen das Ende der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Modesache gewesen zu sein, der sich unter

Wien, Gemäldegalerie

PIETER BRUEGEL D. Ä.
WINTERLANDSCHAFT (AUSSCHNITT)

Wien, Gemäldegalerie

PIETER BRUEGEL D. Ä.
WINTERLANDSCHAFT (AUSSCHNITT)

PIETER BRUEGEL D. Ä. BAUERNHOCHZEIT

Wien, Gemäldegalerie

der geschickten Leitung eines geschäftstüchtigen Verlegers, des Hieronymus Cock, außer Bruegel noch andere Künstler wie Jan Mandyn und Alart du Hameel widmeten. Und Bruegels Gemälden im Stile des Hieronymus van Aken fehlt so völlig das Zwingende, Packende seines Vorbildes. Wie zahm ist die Erfindung auf der Brüsseler „Schmetterlingsschlacht", dem Sturz der rebellischen Engel. Wiesehr die künstlerischen Ziele bei Bosch und bei Bruegel auseinandergingen, wird dann am klarsten erkannt, wenn beide das gleiche Thema behandeln. Ein beliebter Vorwurf durch die gesamte holländische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts war das „Stein- oder Narrenschneiden". Bosch in seinem Madrider Bilde gibt den Vorwurf leicht in das Phantastische-Unweltliche gezogen; Bruegel in einem Bilde der ehemaligen Sammlung Gerhardt läßt die Operation gleich an einer ganzen Reihe von Narren vollziehen, des allegorischen Sinnes, den der Vorgang bei Bosch hat, ist er hier völlig entkleidet und realistisch mit einer derben Dosis Spott durchsetzt. Und auch der gewaltige „Triumph des Todes" in Madrid ist trotz seiner ans Herz greifenden Wirkung viel mehr eine Addition realistischer Einzelheiten als ein spukhaftes Phantasiestück.

Wichtig zu registrieren ist ein negatives Moment, das Fehlen eines Faktors, der Bruegel oft genug in den Weg trat. Die Nachahmung der italienischen Kunst, die damals in den Niederlanden eine so große Rolle spielte, blieb seinem Schaffen fern. Und es ist dies um so höher anzuschlagen, als es an Versuchungen für Bruegel wahrlich nicht fehlte. Sein erster Lehrer und späterer Schwiegervater, Pieter Coeck van Aelst, war ein Hauptführer der romanistischen Richtung; sein Verleger Hieronymus Cock vertrieb außer den Stichen nach Bosch und ihm auch solche nach Raffaels Werken. Bruegel selbst aber war in dem gelobten Lande der Maler gewesen; mehrere seiner Stiche und Zeichnungen tragen die Bezeichnung: Romae 1553. Und trotzdem nehmen sich seine Werke wie ein Protest gegen die gesamte damalige Ästhetik der schönen italienisierenden Linie, der Nachahmung Raffaels und Michelangelos aus. Ein fleißiges Studium der Landschaft, namentlich der alpinen, ist die einzige Frucht dieser Reise gewesen, die ihn vielmehr im Beharren auf seinem eigenen Stile, der sich recht als ein nationaler uns weist, ermunterte und ermutigte.

Welches sind nun die Elemente seiner Bildgestaltung gewesen, die ihn vorzüglich über die

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Antwerpen, Museum

VOLKSZÄHLUNG IN BETHLEHEM

PIETER BRUEGEL D. Ä. — DER STREIT DES FASCHINGS MIT DER FASTEN

Wien, Gemäldegalerie

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Neuyork, Metropolitan-Museum

DER MONAT JULI. DER KORNSCHNITT

PIETER BRUEGEL D. Ä. SÜDFRANZÖSISCHE ANSICHT (FEDERZEICHNUNG)

Leistungen von Vorgängern und Mitlebenden hinausheben? Als wichtigster Faktor erschien mir immer das, was als Regie der Massen zu bezeichnen wäre. Die Kreuztragung in Wien, das überhaupt die meisten und schönsten seiner Bilder besitzt, mag auseinandersetzen, was damit gemeint ist. Bisher war der Vorgang so dargestellt worden, daß im Mittelpunkte das Thema, Christus mit dem Kreuze, in großen Figuren dargestellt war, und hinter- und übereinander dann die Körper und Köpfe der begleitenden Menge sichtbar wurden. Bruegel läßt den Raum sich weit in die Tiefe erstrecken und belebt ihn mit einer Unmenge von kleinen Figürchen. Die früher so beliebten Überschneidungen sind ziemlich unterdrückt, denn Bruegel ist jede Figur gleich wichtig; er durchsetzt nämlich — und das ist gleichfalls ein Novum — die Bildfläche mit einer großen Anzahl genrehafter Erzählungen, die den eigentlichen Inhalt der Tafel, die Kreuztragung, fast völlig überwuchern und zum gleichwertigen Motiv herabdrücken. Im Mittelgrunde, ziemlich zentral im Bilde sitzend, entdeckt man das eigentliche Hauptmotiv, das nun aber gar keine besondere Anteilnahme mehr zu erwecken vermag, da jene andern sittenbildlichen Züge, wie sie der Künstler bei jeder Hinrichtung — und deren waren damals in den Niederlanden nicht allzu selten — beobachten konnte, in der Frische und Lebendigkeit der Wiedergabe mindestens gleichwertig sind. Die einzige Konzession an das religiöse Bild früherer Art ist die im Vordergrunde rechts aufgebaute Gruppe der trauernden Frauen.

Die besondere Art der Einkleidung in ein zeitgenössisches Gewand bleibt ein Kennzeichen der meisten Bilder des Künstlers. Der Bethlehemitische Kindermord — eine Reiterschar Herzog Albas ist in ein flämisches Dorf eingedrungen und vollführt dort ihr grausiges Handwerk; ebenso gibt ihm die Volkszählung in Bethlehem Gelegenheit, das winterliche Leben und Treiben in einem kleinen flämischen Städtchen zu schildern. Diese beiden Bilder sind als Schneelandschaften gedacht und auch durchgeführt; für diese scheint Bruegel eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, denn sie kehrt nochmals wieder in der berühmten Folge von Monatsbildern, von denen leider nur noch fünf erhalten sind.

Die Einführung der reinen Landschaft, ohne religiöse oder historische Staffage, in das Gebiet der Tafelmalerei darf als weitere Großtat des Künstlers gefeiert werden. Er gibt zuerst ausgeprägte Stimmungsbilder, „Impressionen" könnte man wohl sagen. Düster und grau spannt sich im „Januar" der Himmel über eine Landschaft, wie sie am Bodensee öfter zu finden ist. Der Blick ist von oben ins Tal herunter genommen auf die Häuser eines kleinen Dorfes; weit wird dann der Blick durch einen rauschenden Fluß in die Tiefe des Bildes geführt mit einem großen See und schneebedeckten Bergen im Hintergrunde. Ähnlich ist die Anlage bei dem Februar, im Vordergrunde oben kehren Jäger mit ihren Hunden in das verschneite Dorf unten im Tale zurück. Wunderschön ist hier der Rhythmus der dunklen

BRVEGEL

PIETER BRUEGEL D. Ä.

KANINCHENJAGD (RADIERUNG)

PIETER BRUEGEL D. Ä. NIEDERLÄNDISCHES DORF (KUPFERSTICH)

und hellen Flächen, vollendet die Stimmung des schweren, grauen Himmels, der über den weiten Schneefeldern lastet. Weniger bekannt ist der „Juni" mit der Heuernte, der sich beim Fürsten Lobkowitz auf Schloß Raudnitz in Böhmen befindet. Hier ist die schwüle, heiße Sommerstimmung, der Augenblick vor dem baldigen Ausbruch eines Gewitters, mit Glück festgehalten, reizvoll die Staffage mit dem Heuwagen, der emsig aufgeladen wird, getroffen. Auch der erst seit kurzem bekannte „Juli" mit dem Kornschnitt im Neuyorker Museum ist ein hervorragendes Bild dieser Folge. Der November schildert den Heimtrieb der Viehherden und auch in diesem Bilde bleibt außer der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung das bewegte Leben und Treiben bei diesem Vorgange so bewundernswert, daß das Bedauern über den Verlust der übrigen Bilder aus dieser Folge ein großes bleiben wird. Ein Meeresbild mag hier angeschlossen werden, teils wegen der Großartigkeit der Stimmung, die die allmähliche Beruhigung der See nach einem heftigen Sturme wiedergeben will, teils wegen der flotten, breiten Malweise.

An die Bilder, die die bäuerliche Arbeit im Verlaufe des Jahres schildern, mögen jene angeschlossen werden, die den Landmann bei seinen Vergnügungen schildern, bei Hochzeit und Kirmes. Es ist bezeichnend für den Menschen Bruegel, daß er, der die berufliche Tätigkeit des Bauern mit einer Art Andacht gesehen hat, nun seinem Humor, vielleicht mehr noch seiner Satire freiesten Lauf ließ. Hat er z. B. auf dem Bilde des Juni drei hübsche Heuwenderinnen in den Vordergrund gestellt, so kann er sich jetzt nicht genug tun, die Bauernweiber in all ihrer Ungeschlachtheit und Plumpheit wiederzugeben, ihren Stumpfsinn und ihr überlautes Gebaren ebenso wie das der Männer in drastischen Zügen zu schildern. Solche Beobachtung sollte aber auch vorsichtig machen in der Auffassung des Künstlers als eines der ersten sozialistischen Tendenzmaler; die wirtschaftliche Lage des niederländischen Bauern damaliger Zeit, dem das Tragen von Samt und Seide verboten wurde, leistet solchen Unterstellungen absolut keinen Vorschub. Mit dem gleichen Rechte könnte man Bruegel auf Grund des köstlichen Luilekkerlandes, das nun die Münchner Pinakothek besitzt und auf dem Nähr-, Lehr- und Wehrstand in süßem Nichtstun auf die gebratenen Tauben warten, als den künstlerischen Vorkämpfer noch radikalerer Tendenzen erklären.

Das Schlaraffenland gehört schon zu jenen in ein Bild gefaßten sprichwörtlichen Auslassungen, die gleichfalls einen Lieblingsvorwurf des unendlich vielseitigen und abwechslungsreichen Künstlers bildeten; den ganzen Umfang seines Schaffens vorzuführen, würde den hier gesteckten Rahmen weit sprengen. Und so muß mit einigen mehr registrierenden Hinweisen wenigstens eine Vorstellung des inneren und äußeren Reichtums, der diesem früh verstorbenen Künstler (1569) verliehen war, geboten werden. Eine Ahnung von der ungeheuren Vorstellungskraft geben vielleicht noch mehr

als die nicht zahlreich erhaltenen Bilder — rund 34, davon fast die Hälfte, nämlich 15 in Wien — die eigenhändigen Zeichnungen und die Stiche, die andere nach seinen Entwürfen anfertigten. Namentlich die Zeichnungen sind so modern, daß man an ganz andere Namen oft denken möchte als an den dieses am Ende der altniederländischen Malerei stehenden Malers. Da ist ein Pferdegespann, das in der Größe und Kraft der Anschauung lehrt, daß so etwas schon vor Boehle geschaffen wurde. Die fest hingesetzte Gestalt eines Hirten wäre eines Millet würdig. Namentlich aber einige Federzeichnungen mit landschaftlichen Motiven nehmen alle Feinheiten der niederdeutschen Flachlandschaften eines Rembrandt voraus, das mehr andeutungsweise Arbeiten, die Schlichtheit des Bildvorwurfs, und dies zu einer Zeit, der es auf möglichste Ausführlichkeit im Beschreiben, auf möglichst pomphafte Vereinigung imponierender Natureinzelheiten ankam. Manche dieser Zeichnungen figürlicher Art lassen auch die Arbeitsweise des Künstlers erkennen, der wohl nach dem Leben zeichnete, die Farbenwerte aber sich auf dem Blatte notierte zur späteren Benutzung, ähnlich wie wir das von Jan van Eyck wissen. Auch die Farbengebung unterscheidet ihn von allen Gleichzeitigen; die kräftigen Lokalfarben, sehr dünn aufgetragen, sind von einer Leuchtkraft, die ihresgleichen sucht in jener Zeit, da man die stumpfen Farben bevorzugte. Auch in dieser Beziehung war Bruegel „der letzte der Primitiven und der erste der Modernen“ wie Hulin in seiner Würdigung des Meisters, gemeinsam mit Bastelaer, sagt; das Zeitliche, die immergeltende Währung ist bei dem Künstler, dessen Werke eine so unerschöpfliche Fundgrube für den Kulturhistoriker sind, das Wichtige und allein Bedeutende. Zwischen Eyck und Rubens ist er ein Gipfel der niederländischen Kunst, ein Brennpunkt der künstlerischen Veranlagung seiner Rasse und als solcher von immerwährender Geltung.

Und während die sogenannten Landschafter der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Patinier und Herrimet de Bles, sich nicht genug tun können im Zusammentragen der heterogensten Einzelheiten auf ihren phantastischen Ideallandschaften, sind seine Landschaften so einfach gesehene, groß behandelte Naturausschnitte, daß man wohl meint, das ungefähre Vorbild nennen und belegen zu können.

Willy Burger

PIETER BRUEGEL D. Ä. GEBIRGSLANDSCHAFT MIT KIRCHE (FEDERZEICHNUNG)

PIETER BRUEGEL D. Ä.

HERBSTLICHE GEBIRGSLANDSCHAFT MIT VIEHHERDE (AUSSCHNITT)

Wien, Gemäldegalerie

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Wien, Gemäldegalerie

HERBSTLICHE GEBIRGSLANDSCHAFT MIT VIEHHERDE

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Wien, Gemäldegalerie

DER DÜSTERE TAG

BERNHARD BUTTERSACK

Adolf Lier ist eine zentrale Persönlichkeit der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Durch seine Zusammenhänge mit Barbizon und Fontainebleau, mit Dupré und Daubigny greift er über nationale Geltung hinaus. Durch eine höchst bedeutsame Schule, durch Schüler und Enkelschüler von Rang und durch die mittelbare Wirkung seines Werkes als eines heiß umworbenen Vorbildes ist dessen Ausstrahlung zeitlich unbegrenzt, sie reicht hinein in die Zeit und reicht hinein in das Wesen des Impressionismus. Es gibt kaum eine starke Erscheinung unter den deutschen Landschaftsmalern der Jahrzehnte 1870—1900, die nicht zu Lier hingestrebt, sich mit ihm nicht auseinandergesetzt hätte.

Aus der „engeren" Lier-Schule ging, neben Wenglein, Schönleber, Poschinger, Malchus, Bechtolsheim, auch Hermann Baisch hervor, der als Lehrer und Professor der Karlsruher Akademie intensive und nachhaltige schulbildende Kraft besaß. Zu ihm kam im Jahre 1882 der junge Schwabe Bernhard Buttersack und wurde auf zwei Jahre sein Schüler, empfing von ihm die Weihe Lierscher Landschaftsanschauung, bildlicher Landschaftsabschilderung im Geiste Liers und wurde so auf den Weg geleitet, in dessen Verlauf er zu einer der hervorstechendsten und zugleich gegründetsten Erscheinungen der deutschen Landschaftsmalerei wurde. Durch Begegnungen und persönliche Beziehungen zu Lier wurde der Zusammenhang Buttersacks mit dem Alt-Meister der intimen deutschen Landschaftsmalerei in späteren Jahren, als Buttersack schon nach München übergesiedelt war, noch enger geknüpft und vertieft. Heute darf man in Buttersack den eigentlichen Erben und besten Hüter des künstlerischen Vermächtnisses Liers erkennen. Aber nicht für sich allein beanspruchte und beansprucht er dieses Erbe, sondern er gibt es weiter an jüngere Fachgenossen, an die Generation nach ihm. Als er sich in Haimhausen an der Amper, in der reizvollen, intimen, noch nicht allzulang auf ihre malerischen Möglichkeiten hin „entdeckten" Landschaft im Norden Münchens, sein Haus errichtet und seinen Hausstand gegründet hatte, tat er dort eine Art von Privatakademie im Sinne der einstigen Lierschule auf. Künstler wie Christian Landenberger, Otto Ubbelohde, Paul Crodel, Wilhelm Ludwig Lehmann wurden seine Schüler und zeugen durch ihre Werke für ihn: überall spürt man, wenn auch zeitlich modifiziert, in der Entwicklung weitergediehen und in Neuland vordringend, den Hauch der Lier-Tradition als der Kunst intimer Landschaftsschilderung, liebevollen Erfassens und Umhegens des Nahen und Kleinen, das durch das Medium der Kunst ins Bedeutende und Belangreiche gesteigert wird.

Ehe Buttersack zu Hermann Baisch kam, hatte er schon die Vorstufen der künstlerischen Entwicklung erstiegen. Im württembergischen Schwarzwald, in Liebenzell, am 16. März 1858 geboren, kam er als Kind nach Stuttgart. Seine Schulbildung zielte auf den Beruf des Architekten hin, indessen wurde sein malerisches Talent früh erkannt und besonders von dem Lehrer der Kunstschule Heinrich Funk, selbst einem beachtenswerten Landschaftsmaler, nachdrücklich gefördert. Jakob Grünenwald und Karl Ludwig, dessen Gotthard-Bild in der Berliner Nationalgalerie ihn als einen Meister atmosphärischer Schilderung ausweist, waren Buttersacks Lehrer an der Stuttgarter Akademie. Man schrieb damals 1878 oder 1879, und Bilder Buttersacks aus dieser Zeit machen ihrem Schöpfer und auch dessen Lehrern alle Ehre. Da ist z. B. ein „Aufziehendes Gewitter bei Polling" (1879 datiert), das zwar noch nicht ganz beherrscht ist im Technischen, den Bildausschnitt etwas konventionell gibt und eine später vermiedene Pathetik des Naturgefühls verrät, indessen läßt es schon die Klaue des Löwen ahnen: prachtvoll, wie der ferne Peißenberg im schwülen Dunst liegt und wie die Masse des Vorlandberges von dem über ihm heraufziehenden Gewitter gleichsam verschlungen wird.

Polling, im bayerischen Vorgebirgsland in der Zone des Seengebietes zwischen Würmsee und Ammersee am Flüßchen Ammer malerisch gelegen, reich an schönen, alten klösterlichen Gebäuden, noch reicher an einer in ihren stillen und starken landschaftlichen Motiven mannigfaltig bewegten Umgebung, wurde Buttersacks erstes, ergiebiges Studienrevier. Hierher kam er von Stuttgart und von Karlsruhe aus, hier erlebte er Sommermonate von spendender Fülle, hier fand er den Weg ins Herz der Natur, hier malte er sich in die Landschaft hinein, verfeinerte Technik und Ausdruck, erstarkte zum Mann und Künstler. Viele der ausgezeichneten, in den frühen 1880er Jahren entstandenen Landschaften des Malers, die man z. B. im Jahre 1914 in der Galerie Heinemann in München und später in einer Kollektivausstellung im

München, Neue Pinakothek

BERNHARD BUTTERSACK
HOCHSOMMER

BERNHARD BUTTERSACK

LANDSCHAFT MIT WEHR

BERNHARD BUTTERSACK EINSAMES GEHÖFT. ABENDSTIMMUNG

BERNHARD BUTTERSACK DACHAUER MOOS

Münchner Glaspalast sah, stammen aus Polling. Hier auch hat er seine Mappen mit den wundervollen Zeichnungen zu füllen begonnen, die heute dem Zeichner Buttersack als einer kongenialen Erscheinung neben dem Koloristen Geltung verschaffen: es sind keine Zeichnungen um ihrer selbst willen, sondern sie sind Studienmaterial, meist recht genaue Abschriften der Wirklichkeit, orthographisch und kalligraphisch, aber es enthüllt sich in ihnen gleichwohl Größe und Gewicht des Naturgefühls und der Naturabschilderung.

Von Polling zog Buttersack mehr nordwärts. Dachau, das seinerzeit dem Hamburger Maler Morgenstern zum Heil gediehen und mit seiner Heide- und Wasserfreude ein unerschöpfliches Studien-Reservoir geworden war, hatte seine Anziehungskraft auf die Münchner Malerschaft seit Morgensterns „Entdeckung" eigentlich stets ausgeübt. Zu Mitte der 1880er Jahre lebten und malten dort (ehe Hölzel, Langhammer, Dill, Flad, Keller-Reutlingen, Weishaupt u. a. kamen) Uhde und Zügel — nun kam auch Buttersack und fand in dieser Flachlandschaft mit dem weiten, hohen Himmel über horizontalen Gebreiten mit ganz tiefer, leise gekurvter Horizontlinie eine Welt, die ihm unendlich zusagte. Die hohe Farbigkeit der Dachauer Landschaft hat er vor anderen erkannt und ausgewertet. Er drang nun immer weiter in dieser Landschaft vor, sah sich auch im Erdinger Moos um, malte in Langenpreising, wo sich die Maler heute noch gerne aufhalten, und fand, ein echter Vertreter des deutschen Paysage intime im Sinne Liers, Genüge an den bescheidensten Motiven. Sie waren ihm sogar die einzig erwünschten, denn er wollte weder durch Großartigkeit des Gegenstands noch durch erzählenden, landschaftlich referierenden Charakter oder durch Vedutenhaftigkeit von dem eigentlich Malerischen ablenken. Was Tschudi später klug und treffend aussprach, das hat Buttersack ahnend erfüllt: Er fühlte, daß eine ungegenständliche Landschaft am geeignetsten ist, das Interesse auf die malerische Ausdrucksform zu konzentrieren und dadurch im Gegensatz zum Figurenbild und seinem mehr anekdotischen Inhalt den Beschauer vom Nebensächlichen abzuziehen und aufs Wesentliche hinzulenken. Damit, daß er seine Landschaften fast völlig „unstaffiert" ließ, und daß er auf die eigentlich „schönen", beziehungsreichen oder berichtenden Motive verzichtete, begab er sich gleichwohl nicht der reichsten malerischen Möglichkeiten. Im Gegenteil. Er konnte nun nach Herzenslust rein malerisch sein. Stauffer-Bern sagte einmal: „Man kann alle Sachen, auch den Kehrichthaufen auf der Straße, vermittels des Helldunkels in stimmungsvolle Bilder verwandeln, es kommt immer nur auf das ‚Wie' an; wo der eine

BERNHARD BUTTERSACK — DACHAUER VIEHWEIDE

BERNHARD BUTTERSACK AUFZIEHENDES GEWITTER. POLLING

einen Kehrichthaufen sieht, erblickt der andere wunderbare Farbenkontraste." Es gibt eine Landschaft Buttersacks aus dem Jahr 1885, auf die diese Worte aufs genaueste passen: Man sieht in flaches Land hinein, weit über Felder oder Weiden und über ein paar geduckte Hütten weg, im Vordergrund ist ein morastiger Weg, eine Pfütze — ein ganz kahles, dem Spiel der Winde preisgegebenes Baumstämmchen gibt in dieser Welt der Horizontalen, der breiten Lagerungen die notwendige Vertikale. Der Himmel steht hoch und trüb über der Landschaft. Das Bild ist, trotz der Ärmlichkeit des Themas, voll Stimmung: daß dem so ist, ist Werk und Verdienst des Malers, der die von Stauffer gerühmten „wunderbaren Farbenkontraste" in dem Motiv sah und erkannte und sie zu stimmungsvoller Wirkung emporbaute.

Es wäre indessen falsch, zu glauben, Buttersacks ganze Freude gehöre diesen Motiven, die einzig Träger von Farbwerten und malerischen Möglichkeiten sind, alles aber, was „schön" an sich ist, schön schon im Vorwurf und im Modell, interessiere ihn nicht, weil es ihm die Gelegenheit nimmt, selbst Schöpfer ästhetischer Werte durch das Mittel seiner Malerei zu sein. Man braucht nur auf die Bilder Buttersacks hinzuweisen, bei denen den Vordergrund eine blumenreiche Wiese beherrscht, um das Gegenteil zu erkennen. Mit welcher Freudigkeit ist Buttersack an die Abschilderung dieser Kleinwelt von Blumen, Gras und Kräutern gegangen! Buttersacks Meisterschaft, blühende Wiesen zu malen, muß man stets aufs neue bewundern: das ist eine Art von Botanisieren mit dem Pinsel — ein Künstler, dessen schönste Leistungen im Zeitalter des Impressionismus, der großen Eindruckskunst, entstanden, botanisiert hier — nicht ein Wissenschaftler, auch nicht ein Fein- und Kleinmaler, der sich an Altdorfers spitzpinseligen botanischen Delikatessen oder an Albrecht Dürers „Großem Grasstück" bildete. Buttersack faßt den Eindruck fest zusammen, konzentriert, verdichtet ihn und gibt in prägnantester Formel die Synthese der Blumenwiese, aber es ist, als hätte er ihren Duft und all ihre selige Sommerherrlichkeit mitgemalt. Über diesen Vordergrund baut sich, fast ohne den Übergang des Mittelgrundes, der Hintergrund auf, und die meisterhafte Behandlung der atmosphärischen Elemente faßt die Bildglieder so energisch zusammen, daß nicht etwa nur ein Vordergrundsbild im Sinne der malerischen morceaux, der weit getriebenen Studien, bestehen bleibt, sondern ein echtes,

BERNHARD BUTTERSACK

Graphische Sammlung, München

ZEICHNUNG

BERNHARD BUTTERSACK NIEDERBAYERISCHES DORF

reifes Bild entsteht in tektonischem Aufbau. Über das rein Bildmäßige hinaus erreicht Buttersack solchermaßen eine glückliche Vereinigung von Nahem und Fernem, von Erreichtem und Ersehntem, von Endlichem und Ewigem. . . In dieser Entwicklung seines Wesens und seiner Kunst als ihres Ausdruckes ist Bernhard Buttersack ein Landschaftsmaler geworden, dessen künstlerische Persönlichkeit und dessen künstlerisches Werk weit über das Abschildernde hinausgeht. Über seinen Bildern schwebt Würde und Anmut einer Weltanschauung. Wie bei Stäbli und Fritz Baer auf der einen, bei Karl Haider auf der anderen Seite drückt seine landschaftliche Malerei mehr aus als Festhalten merkwürdiger, erhebender oder erschütternder Momente, mehr auch als Farbe, Rhythmus oder malerische Architektur gewordene Stimmung. Auch bei ihm verspüre ich den religiösen Zug; auch er ist sich der Mystik der Natur, des bald Anziehenden, Lockenden, bald Starren und Abweisenden ihres Wesens bewußt geworden, und es gelang ihm, jedem, der in seine Bilder hineinschaut und durch die Oberfläche, die farbige Haut hindurch in sie hineinfühlt, diese seine Überzeugung zu vermitteln, ihn damit zu erfüllen, wie er selbst erfüllt davon ist. Leichter würde ihm dies gelingen, wenn er sich wie Haider auf das Stilisieren in der malerischen Wiedergabe der Natureindrücke verlegte. Doch das ist seines Wesens nicht. Er gibt, soweit das eben die Kunst vermag und darf, ein unverfälschtes Bild der Naturwirklichkeit. Das bedeutet nicht: eine Naturabschrift. Es liegt auf der Hand, daß sich ein Künstler von der Eigenart und Impulsivität Buttersacks nicht mit dem Referieren begnügt, wie es die Naturabschrift darstellt: er malt sein Wesen, seinen Glauben, seine Religion in seine Landschaften hinein, er ist gleichsam der Mund, der die Lieder formt und aus sich strömen läßt, die ihm die Natur zu singen befahl, die Natur, zu deren Dienst ihn ein unerklärter Trieb, aber zugleich die höchste Freudigkeit des Seins anspornt. . .

Buttersacks Entwicklung, die hier bis in die Mitte der 1880er Jahre zu skizzieren versucht wurde, ging mit der selbstverständlichen Stetigkeit vor sich, die dem Wachstum eines erlesen schönen Baumes gleicht, der immer freier seine Äste breitet, immer höher und stolzer die Krone hebt. Ein Wachstum war und ist das, das ohne jede Krampfhaftigkeit in schönster Selbst-

BERNHARD BUTTERSACK

BIRKENHAIN IM MOOS

Graphische Sammlung,
München

BERNHARD BUTTERSACK
ZEICHNUNG

verständlichkeit sich vollzieht. Als die „Secession" gegründet wurde, war Buttersack dabei, aber er legte sich auf kein extremes Programm fest, tat bei den Kapriolen in der tolleren Zeit der Münchner Malerei nicht mit: Fest und geruhsam baute er an seiner Kunst und seinem Werk weiter, und als seine Bilder allmählich farbiger zu werden begannen, als die Kontraste schärfer herausgearbeitet wurden und, statt der tonigen, weichen Malerei der Frühzeit, eine breitere Pinselführung und gelegentliche kecke Spachtelbehandlung auf seinen Bildern schaubar wurde, geschah dies nicht unter äußeren Einflüssen, sondern in der natürlichen Entfaltung stärkeren Mannesgefühls, in saftvoller Auswirkung des Reifens.

Motivlich gab ihm Haimhausen, das Amperland, der Starnbergersee viel, gelegentlich wagte er einen Vorstoß in das malerisch noch ganz unerschlossene Niederbayern, und seit er seinen Wohnsitz und seine Arbeitsstätte nach Icking verlegte, spricht auch die Schönheit und Herbheit des Isartals aus seinen Bildern. Von der Bergwelt hat er sich nie locken lassen — ich fühle, daß das Wuchtende der kahlen Steine und Wände seinem Wesen, seinem Naturgefühl und — in der Übersetzung — seiner Weltanschauung zuwiderläuft.

G. J. Wolf

BERNHARD BUTTERSACK — ZEICHNUNG

Graphische Sammlung, München

J. VON BARY-DOUSSIN BÜSTE ERNST SCHUCH

J. VON BARY-DOUSSIN RHEINTÖCHTER

JENNY VON BARY-DOUSSIN

Wenn uns mit dem Begriff Bildhauerkunst der Gedanke an mannhafte Kraft fast untrennbar scheint, wenn uns bei dem Gedenken an Plastik Titanen derselben wie Phidias, Michelangelo, Rodin, Hildebrand, alle männliche Erscheinungen von angeborenem Kraftsinn, unwillkürlich in unserem Gedächtnis sich einstellen, so mag es uns sonderbar vorkommen, daß auch einmal eine Frau auf diesem Gebiete als beachtenswerte Rivalin auftritt, eine Künstlerin, an deren Werken wir nichts von kraftvoller Männlichkeit vermissen, so oft solcher Ausdruck zu verlangen wäre, zwar ohne daß wir auf die Tugenden, die Vorzüge ihres Geschlechts in den Schöpfungen der Meisterin zu verzichten brauchten. Aber Jenny von Bary-Doussins temperament- und kraftvolle Plastik zeigt keine erzwungene, keine ertrotzte, sozusagen: „unweibliche Männlichkeit", das ist natürliche, angeborene Stärke im Empfinden und technischen Können einer Frau, wie ähnlich ein weiblich Zartfühlendes, Mildes in dieser Kunst, das so oft es angebracht erscheint, uns mächtig fesselt, gleichweit entfernt von jeder Schwäche und jeder Sentimentalität ist. Max Lehrs bewunderte zuerst in den Schöpfungen dieser Künstlerin „die Selbstverständlichkeit und Einfachheit, die weitab liegen von bildhauerischer Pose und die eben darum im besten Sinne monumental wirken". „Wer so schlicht und ehrlich der Natur Zug um Zug nachzugehen weiß und sich so fern hält von akademischer Tradition und virtuosenhafter Mache, der erweist sich als Meister in seiner Kunst."

Jeder, der sich in die Werke Jenny von Barys vertieft, findet dieses Urteil sofort bestätigt. Und unser Erstaunen wächst noch mehr, wenn wir bedenken, daß die Künstlerin, die in der schlesischen „Stadt der Töpfer" Bunzlau als Tochter eines Landwirts geboren wurde, im vollsten Sinne des Wortes Autodidaktin ist. Bei dem großen Eifer und dem ungewöhnlich hohen Formgefühl, das ihr die Natur mitgegeben hat, ist es nicht allzu verwunderlich, daß sie es technisch viel weiter brachte als mancher Kunst-

J. VON BARY-DOUSSIN KAMMERSÄNGER ALFRED VON BARY

jünger mit jahrelangem Akademiestudium. Vor allem wußte sie sich genaue Kenntnis der Anatomie durch fleißigstes theoretisches und praktisches Studium an Mensch und Tier zu verschaffen. Was der Künstlerin aber vor jedem anderen Faktor, als sie sich in der Kunststadt Dresden, an vorzüglichen Beispielen geschult, weiter durchgebildet hatte, die Kraft und den Schwung verlieh, ihr reiches künstlerisch hochbegabtes Inneres so glänzend zu verausgaben, das war noch ein anderes, was ihr ein günstiges Schicksal hier bot: das Sich-Zusammenfinden mit einem Künstler, dessen Adlerschwung seines Genius höchsten und idealsten Regionen zuflog, die geistig und seelisch so eng verknüpfende Ehe mit dem hervorragenden Sänger Alfred von Bary. Da fanden sich zwei Künstlernaturen, deren Genius — bei beiden, bei aller Schlichtheit der Gesinnung, ja gerade deswegen, — nur auf den höchsten Höhen feinster Lebenskultur sich wohl fühlte, nur dort sich bewähren konnte. Wohl scheinen Musik und Plastik, rein äußerlich betrachtet, extreme Pole im Kunstschaffen. Aber dieser Schein täuscht. Die Beziehungen zwischen der immateriellsten, beweglichsten und der an der Materie gebundensten, „starrsten“ aller Künste sind außerordentlich eng. Die Rhythmik spielt bei beiden Künsten eine größte Rolle. Wenn Schopenhauer und Goethe die Architektur als „gefrorene Musik“ einschätzen, so darf dasselbe

J. VON BARY-DOUSSIN

KNABEN-BÜSTE

mindestens mit gleichem Recht von der Plastik behauptet werden. Der große Michelangeloforscher Karl Justi sagt einmal von der allegorischen Figur der „Nacht" am Grabmal Giulianos von Medici: „Eine ganze Symphonie von Beethoven liegt in dieser Statue."

Sicherlich ist es mehr als Zufall, daß, ganz abgesehen von den zahlreichen Wiedergaben ihres Gemahls, der Künstlerin Meißel mit so großer Vorliebe Musiker festhielt. Kommt in der Porträtbüste des Dresdener Generalmusikdirektors Ernst Schuch das Verträumte und innerlich Erlebte einer musikalisch-sensitiven Durchdringung meisterlich zum Ausdruck, so ist in der Büste des Münchener Generalmusikdirektors Bruno Walter der Augenblick fixiert, in dem der Meister des Dirigierens Solisten, Chor und Orchester unfehlbar an seinen Taktstock bannt. Eine neueste Büste unserer Bildhauerin, die hauptsächlich musikalisch gewürdigt sein will, ist ihr „Franziskus", gedacht, wie der „Seraph von Assisi" im Walde dem Gesang der Vöglein lauscht und so zu seinem Sonnenhymnus inspiriert wird. — Jenny von Bary ist ein lebendiges Muster dafür, wie hoch die Einwirkungen eines kunstbegeisterten Genius auf einen anderen zu werten sind. Rein äußerlich das Problem erfassend, erscheint uns da doch schon folgendes hoch bemerkenswert: Gerade in den zahlreichen Wiedergaben Alfred von Barys durch die Gemahlin, seiner ausdrucksvollen Züge, seines hünenhaften Wuchses, sei es als Porträt, sei es unter mythologischem Deckmantel, etwa als himmelanstürmender Prometheus, gerade in den vielen, im Laufe einer Reihe von Jahren entstandenen plastischen Darstellungen des Mannes, der so großen, begeisternden Einfluß auf das Schaffen der Künstlerin gewann, können wir die stete Fortentwicklung, die ständige Vervollkommnung unserer Meisterin am augenscheinlichsten feststellen.

Zwei Eigenschaften sind es vorzüglich, die sich in Jenny von Barys Kunst die Hände reichen und sie völlig durchdringen: kraftvolle Monumentalität und musikalisches Empfinden. Und

J. VON BARY-DOUSSIN KÜHE

diese Monumentalität ist ohne hohlen Pathos und diese plastische Musik ohne Rührseligkeit. Für solche Monumentalität und Musik sind Grabmäler das gegebene Thema. Darum fesselte die Künstlerin das Problem des Grabmals immer wieder. Darum löst sie aber auch solche Aufgaben so überraschend gut. Die größte Komposition solcher Art, das monumentale Relief: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken!" — rechts und links vom Heiland, der unter dem Kreuze steht, nahen sich in großen Scharen die Trostbedürftigen — ist für die Mauer einer Friedhofshalle, auch einer Kirche gedacht. Welche Monumentalität im ganzen und welche Feinheit des Empfindens im einzelnen! Ein Werk von antikem Formenadel, von klassischer Ruhe und Hoheit. „Edle Einfalt, stille Größe." Dabei die Monumentalität und Ruhe durchdrungen von einem lyrischen Unterton. Mit Albert Bartholomés berühmtem „Monument der Toten" auf dem Père la Chaise-Friedhof in Paris nimmt dieses Relief es an eindringlicher Wirkung auf. Die Grundstimmung und die Eigenschaften des Reliefs „Kommet her zu mir . ." scheinen ebenso in den zahlreichen Einzelgrabmälern der Künstlerin festgehalten. Auf alle ihre vielen Grabdenkmäler hat Bezug, was Walzel von unserer Bildhauerin sagte: „Die Herbheit der Dur-Töne ihres Wesens verschmilzt harmonisch mit der Moll-Tonart feinfühliger Frauenhaftigkeit." Nur in wenigen Denkmälern, wie in dem „Seid getrost!" überwiegt das Moll. Wohl aber tritt in den zahlreichen Monumenten, welche der moderne Weltkrieg der Künstlerin zuführte, die Dur-Tonart stark hervor, so in den Grabmälern der für das Vaterland gefallenen Prinzen Leopold von Preußen und Fürstenberg. — Die Folgerung ist nicht schwer zu ziehen, daß bei solcher Veranlagung Jenny von Barys: Ausgeprägter Sinn für Monumentalität und musikalisches Empfinden, über die Grabmalkunst hinaus die religiöse Kunst im allgemeinen in ihr eine sehr geeignete Vertreterin hat. Ihre „Pietà" gehört zu den kompositionell interessantesten und gefühlswärmsten Lösungen, welche das Jahrhunderte alte Problem der Darstellung des toten Heilands auf dem Schoße der Mater dolorosa in neuerer Zeit gefunden hat. Das Relief des göttlichen Erlösers als Trösters der Betrübten, wie Jesus eine trostbedürftige, ihm ergebene Seele in Gestalt einer jungen Frau an sich zieht, ihr Haupt und Hände liebevoll umfaßt, ist ebenfalls von tiefster religiöser Inbrunst beseelt.

Der musikalische Einschlag in Jenny von Barys Plastik ist in ihren profanen Schöpfungen ebenfalls unverkennbar. Außerordentlich sinnfällig tritt derselbe in den „Rheintöchtern" zutage. Wie die vordere Rheintochter den goldenen Reif vor sich hält und die nachstrebende jüngere Schwester danach greift, das ist von einer solchen Rhythmik der Körper, deren Glieder und aller Bewegungen derselben begleitet, daß

uns bei diesem Anblick das Wagalaweia in Richard Wagners „Rheingold" unwillkürlich in die Ohren klingt. In der Tat zu Stein erstarrte Musik! Ebenso mutet — um nur noch ein vorzugsweise musikalisch zu wertendes Beispiel herauszugreifen — das zusammengekauerte kleine Mädchen, das andächtig eine Schildkröte in seiner rechten Hand betrachtet, wie das mutwillige Scherzo einer zierlichen Sinfonietta an. Die außergewöhnlich feinfühlige und zarte Modellierung des Akts darf in beiden Fällen Bewunderung beanspruchen, war es doch hier eine weibliche Hand, die den weiblichen Körper schuf, war es doch weibliches, und zwar musikalisch feines Empfinden, das hier die weibliche Seele Gestalt werden ließ. Eben das Feinnervige in dem künstlerischen Durchdringen unserer Bildhauerin gestattete auch ein Einfühlen in das Kindergemüt, eine sensible Kindergestaltung in der harten Materie des Steins, wie sie sonst zu den größten Seltenheiten gehören. Der kleine Hans Jochem ist ein reizvollstes Beispiel hierfür. Darüber hinaus kommt natürlich solche hohe Einfühlungsfähigkeit der Porträtwiedergabe überhaupt, ja jeder Darstellung menschlichen Affekts, menschlichen Wesens und Seins zugute. Nicht weniger Echtes und das Dasein des Objekts völlig Ergründendes schafft Jenny von Bary, wenn sie Tiere formt. Und wie sollte sie das weniger, ist sie doch Tochter eines Landwirts und sozusagen unter Tieren aufgewachsen. Eine Vorliebe hat die Künstlerin dafür, ihre Tiere gleich in Scharen oder doch zu mehreren zu geben: eine Schafherde, drei Kühe, drei junge Hunde. Sie weiß dann mit erstaunlichem Geschick ihrer Bildhauerei die Gesetze und Erscheinungswerte einer Malerei aufzuprägen.

Ein von edelstem Empfinden getragenes Wollen, ein durch eisernen Fleiß gestähltes technisches Können, eine alle scheinbaren Hindernisse ihres Geschlechts gerade für die ihr zusagende „harte" Kunstmaterie kühn überwindende Energie, ein klar berechnender Verstand, Herz, Gemüt, Temperament übersprühend, nicht zuletzt: die ständige, begeisternde Anregung eines an Kunst, Wissenschaft und vor allem an ethischen Kultur- und Lebenswerten hoch begabten Gemahls — so entwickelte sich, so entfaltete sich, so wuchs Jenny von Barys plastische Kunst zu jener bemerkenswerten Höhe, auf der wir sie heute bewundern, so möge sie weiter wachsen und blühen! —

Walter Rothes

J. VON BARY-DOUSSIN PIETÀ

VOM ANTIKEN ROKOKO*)

Es kann den Weg zur Antike nur ebnen, die Lust, ihn zu beschreiten, anreizen, wenn man ihre Erscheinungsformen, die Phasen ihrer Entwicklung mit den gleichen Wortprägungen wertet, die für die Epochen einer näherliegenden und klar erlebten Vergangenheit gemünzt worden sind und sehr bestimmte Vorstellungen wachrufen. Von einem antiken „Barock“ und „Empire“ zu sprechen haben wir uns schon länger gewöhnt und geben damit dem rauschenden Überschwang des Pergamenischen Gigantenfrieses wie der kühlen Eleganz des Friedensaltars aus der Zeit des ersten römischen Kaisers eine die Eindrücke akzentuierende, das Verständnis fördernde Einkleidung. Und wie sich zwischen diese beiden Stilabwandlungen der neueren Kunst der Trieb des Rokoko einschiebt, so versucht Klein eine gleiche Abfolge nun auch für die Antike herauszustellen, eine Zeitspanne einzufangen und zu umreißen, von einem ähnlichen Geiste angehaucht und durchtränkt, wie er in entsprechender Neuwandlung der Frühkunst des 18. Jahrhunderts entsteigt. Der Versuch sollte naheliegen, wird aber hier zum ersten Male gemacht und mit Geschick und Geist durchgeführt. Freilich liegen die Probleme und Tatsachen hier nicht so offenkundig und handgreiflich wie im Falle des Barock und Empire. Es fehlen hochragende und zeitlich so fest verankerte Monumente wie die beiden oben genannten Altarbauten, die Verwandtes mit innerer Adhäsionskraft an sich ziehen und dadurch zu breit gelagerten Kulturbildern sich ausweiten; es steht überhaupt nur ein sehr beengtes Beobachtungsmaterial zur Verfügung, fast ganz einseitig beschränkt auf die Plastik, und dort ein großes Vakuum aufweisend, wo der rocher de bronce jedes Kulturschaffens, die Architektur, stehen müßte: wie könnte man auch vom Rokoko des 18. Jahrhunderts ein Eindrucksbild zu zeichnen wagen, ohne in dessen Mittelpunkt die Schöpfungen der Baukunst zu stellen? Aber immerhin: es zeigt sich in gewissen Erscheinungen der hellenistischen Plastik eine bestimmte geistige Disposition, die einer sensiblen Einfühlung, wie sie Klein zu betätigen weiß, als wesensverwandt mit dem erscheinen kann, was zur Schäferspiel-Kunst unserer näheren Vergangenheit führte. Die besondere Struktur des dionysischen Elementes und seine formalen Bindungen, die Behandlung des Themas „Weib“ und „Kind“ zeigen mit besonderer Deutlichkeit, wohin der Weg geht. Und auch das ist zuzugeben, daß sich diese Erscheinungen ungefähr zeitlich fixieren lassen — vom zweiten Viertel des 2. bis zum dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. nach Klein — also eben die Stelle ausfüllen zwischen dem kleinasiatischen Barock und dem augusteischen Empire. In seiner Entdeckerfreude ist freilich der Verfasser bei den Zuschreibungen nicht selten zu weit gegangen und namentlich nach unten, zum Empire hin, ist die Grenze recht schwankend gezogen, eine zwischengeschobene, an den Namen des Pasiteles geknüpfte naturalistische Periode erregt sogar sehr ernste Bedenken. Über Einzelheiten, auf die hier natürlich nicht eingegangen werden kann, würde also an gar mancher Stelle des Buches zu diskutieren sein, aber als Ganzes ist dieses doch ein Wurf von eigenartigem Reize und erfreulich in seiner Tendenz wie in seiner Auswirkung: dem Charakterbild der Antike einen wesentlichen und bezeichnenden Zug neu eingefügt zu haben. Mag auch an der von Klein entworfenen Zeichnung in der Führung der Linien manches zu ändern sein, als Entwurf und im Grundgedanken ist sie zutreffend und erschließt ein Neuland der Kunstgeschichte.

P. Herrmann

*) Vom antiken Rokoko von Wilhelm Klein. Wien 1921. Ed. Hölzel & Co.

J. VON BARY-DOUSSIN — SCHÄFER MIT HERDE

HEINRICH FRANZ-DREBER

LANDSCHAFT IM SABINERGEBIRGE

HEINRICH FRANZ-DREBER

ZUR JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IN DER GALERIE ERNST ARNOLD, DRESDEN

Der hundertste Geburtstag des deutsch-römischen Malers Heinrich Franz-Dreber hat der Galerie Arnold in Dresden den Anlaß gegeben, zu seinen Ehren eine Ausstellung zu veranstalten, die das Gedächtnis an diesen ausgezeichneten Künstler wieder auffrischen sollte. Dazu lag als besonderer Grund vor, daß Dreber ein geborener Dresdener war, wenn auch sein künstlerisches Schaffen sich durchweg in Rom abgespielt hat. Die Ausstellung, die gegen 50 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen umfaßte, war um so bemerkenswerter, weil sie außer den Schätzen der öffentlichen Museen zu Dresden, Berlin, Breslau, Magdeburg und Chemnitz auch mehrere Gemälde Drebers aus Privatbesitz umfaßte, darunter seine Hauptwerke, die naturgemäß der Öffentlichkeit entzogen waren. Die große Campagnalandschaft, die wir wiedergeben, gehörte dem Wirkl. Geh. Rat Dr. Richard Schöne in Berlin, der auch den Aufsatz zu der vorliegenden Veröffentlichung zu schreiben beabsichtigte. Leider ist dieser hervorragende Mann am 5. März in Berlin plötzlich — im Alter von 82 Jahren — gestorben. Diesem Aufsatz liegen aber eine Reihe Notizen über Drebers Leben zugrunde, die er dem Verfasser kurz vor seinem Tode zur Verfügung gestellt hat.

Karl Heinrich Dreber wurde am 2. Januar 1822 in Dresden geboren. Von dem Vater, dessen Namen er trug, hat sich keine Kunde erhalten. Die Mutter verheiratete sich an einen Kaufmann in einer kleinen sächsischen Stadt und blieb bis zu ihrem baldigen Tode mit dem Sohn in Verbindung, der auch den Kindern dieser Ehe, seinen Halbgeschwistern, herzlich zugetan blieb. Die Fürsorge für den Knaben übernahm die Großmutter. Diese wußte zu erreichen, daß ein ihr nahestehender Verwandter, namens Franz, zu seinem Vormund bestellt wurde und ihn zu gemeinsamer Erziehung mit seinen eigenen Kindern in sein Haus aufnahm, wo Heinrich eine glückliche Jugend verlebte. Von diesem Vormund, der Hospitalverwalter war, nahm Dreber den Namen Franz zu seinem Geburtsnamen an.

Nach vielen Seiten begabt, muß Heinrich Dreber zeitig besonderes Talent zur Malerei bekundet haben; denn der Pflegevater trug kein Bedenken, ihn schon mit 14 Jahren der Dresdener Kunstakademie anzuvertrauen. Hier trat er sogleich in ein nahes Schülerverhältnis zu Ludwig Richter, der eben damals zur Leitung der akademischen Landschaftsstudien berufen wurde. Er gewann einen glücklichen Einfluß auf Drebers Ausbildung und legte damit den festen Grund zu seiner künftigen selbständigen Entwicklung. Im Jahre 1841 unternahm Dreber seine erste Studienreise nach dem fränkischen Gebirge und dem bayerischen Hochland; im Herbst wandte er sich nach München, wo er fast ein Jahr blieb, bis die Notwendigkeit, sich zum Militär zu stellen, und die bevorstehende Mündigkeitserklärung ihn nach Dresden zurückrief.

Im Sommer 1843 trat er dann die längst geplante italienische Reise an, wozu ihn ein Legat der inzwischen verstorbenen Großmutter in den Stand setzte. Er nahm seinen Weg über Salzburg, den Gardasee, Venedig und Florenz nach Rom, wo er im Oktober anlangte und sehr bald noch einen Ausflug in die herrliche Umgebung unternahm. Mit rastlosem Eifer gab er sich dem Studium dieser ihm neuen Natur hin. Fast ein Jahrzehnt brauchte er, um sich völlig in sie einzuleben und dabei ebenso die zeichnerischen wie die malerischen Darstellungsmittel beherrschen zu lernen. In den 1850er Jahren beginnt dann für ihn eine Zeit frischen und ausgereiften Schaffens. Dieses führte freilich nicht zur Entstehung besonders zahlreicher Bilder. Denn Dreber trug die ihn beschäftigenden Aufgaben oft jahrelang mit sich herum und änderte ihre Lösungen oft ganz erheblich.

Um das Jahr 1850 bereits hatte Dreber mit den Bildhauern H. Gerhardt und G. Kaupert ein Haus an der Ripetta bezogen, das ihm und seinen Freunden, zeitweise auch Fr. Gunkel Wohnung, Werkstätte und gemeinsamen Haushalt bot und ihn in seinem ganz zurückgezogenen, ganz der künstlerischen Arbeit hingegebenen Leben bestärkte. Lebhaften Verkehr hatte er in jener Zeit mit dem fünf Jahre jüngeren Arnold Böcklin, auf den er zugleich längere Zeit Einfluß hatte, wenngleich sie zuweilen ihre verschiedenen Anschauungen in mehr oder minder lebhaftem Streiten austrugen. Gegen Mitte der 1860er Jahre schloß sich um Dreber ein kleiner Kreis jüngerer Künstler und Gelehrten zusammen, der wöchentlich einmal am Abend sich bei ihm vereinigte und in dem er, ohne es zu wissen und zu wollen, den stillen Vorsitz führte, eine für alle Teilnehmer unvergeßlich anregende und belebte heitere Geselligkeit.

HEINRICH FRANZ-DREBER

BOAS UND RUTH

HEINRICH FRANZ-DREBER

TIBERLANDSCHAFT MIT BLUMENPFLÜCKENDEN FRAUEN

HEINRICH FRANZ-DREBER SAPPHO (ENTWURF)

Dieses Zusammenleben erlitt eine traurige Unterbrechung durch eine langwierige typhöse Erkrankung, von der Dreber im Frühsommer 1865 betroffen und durch die seine Gesundheit für den Rest seines Lebens schwer erschüttert wurde. Erst spät im Herbst desselben Jahres konnte er zu seiner Arbeit zurückkehren, aber die Spuren der schweren Krankheit sind seinen Gemälden dieser Zeit in einem schweren trüben Zuge unverkennbar eingeprägt.

Eine sehr fühlbare Wendung trat in dem Leben an der Ripetta ein, als G. Kaupert im Jahre 1867 nach Frankfurt a. M. an das Städelsche Institut übersiedelte. Noch viel tiefer griff in das bisherige gemeinsame Leben im Jahre 1869 die Verheiratung Drebers mit der verwitweten Frau Orioli ein, die, aus einer angesehenen römischen Familie stammend, als junges Mädchen seine Schülerin gewesen war und nun seine letzten Jahre durch ihre treue und rührende Fürsorge verschönte. Mit Gerhardt bestand die alte Nachbarschaft der

HEINRICH FRANZ-DREBER

LANDSCHAFT AUS DER UMGEBUNG ROMS

HEINRICH FRANZ-DREBER ISARTAL (ZEICHNUNG)

Werkstätten und der tägliche freundschaftliche Verkehr bis ans Ende fort.

Seine Vaterstadt Dresden hat Dreber nur einmal, im Jahre 1855 wiedergesehen, und damals konnte er auch seinen verehrten Lehrer Ludwig Richter noch einmal begrüßen. Vergessen hatte man ihn in der Heimat nicht, man war seiner hohen Begabung von der Jugend her wohl eingedenk geblieben. Richter, Bendemann, Schnorr und Rietschel waren wiederholt für ihn eingetreten und hatten gegen Ende der 1840er Jahre die Regierung zur Bestellung eines Gemäldes bestimmt, die für Dreber in einer schwierigen Lage besonders wertvoll war. Die Heimat nochmals und mit seiner Frau zu besuchen, blieb ihm versagt. Keine Kur vermochte sein Leiden aufzuhalten. Als er im Juli 1875 zum zweiten Male mit seiner Gattin die Bäder in Anticoli besuchte, verschlimmerte sich sein Zustand, nachdem sein Freund und Schüler Albert Hertel ihn noch wenige Tage vorher besucht hatte. Auf die besorglichen Nachrichten eilte Gerhardt herbei und konnte mit der Gattin beim Ende Drebers gegenwärtig sein. Auch blieb die treue Witwe nicht ohne den Zuspruch anderer Freunde, als Gerhardt in einer Gewitternacht selbst die Leiche nach Rom überführte, wo sie an der Pyramide des Cestius ihre Ruhestätte fand.

Heinrich Franz-Dreber ist ein Künstler, der mehr Beachtung verdient, als ihm bis heute zuteil geworden ist. Zwar ist er nicht vergessen worden, wie es Ferdinand Rayski ergangen ist, denn nach der Gedächtnisausstellung, die ihm die Berliner Nationalgalerie im Jahre 1876 widmete, erwarben eine ganze Reihe deutscher Museen Gemälde von Dreber, aber in der Kunstgeschichte ist ihm keine große Rolle eingeräumt worden. Hoffentlich trägt die Gedächtnisausstellung in der Galerie Arnold dazu bei, ihm zu größerer Beachtung zu verhelfen.

Seine Kunst kommt von der klassizistischen Landschaftskunst der damals tonangebenden Deutsch-Römer Josef Anton Koch und Johann Christian Reinhart her, deren Einfluß er in Rom anfangs unterlag. Bei seiner Jugend — er kam ja mit 21 Jahren in Rom an — ist es nicht stark verwunderlich, daß er alsbald die Lehren und die an der Heimat neugeschulte Malweise Ludwig Richters vergaß und die römische Landschaft mit den Augen der alteingesessenen Deutsch-Römer sehen lernte, wie es Ludwig Richter selbst während seines italienischen Aufenthalts ergangen war. Seine ältesten Landschaften, z. B. die mit dem Barmherzigen Samariter in der Dresdener Galerie, zeigen, wie er sie förmlich aufbaute, wie er die Formen kraftvoll und herb zusammenballte und ihnen in fester herber Zeichnung die Unterlagen für die Lokalfarben gab. An den Zeichnungen, deren namentlich die Berliner Nationalgalerie eine größere Anzahl besitzt, sieht man, mit welchem Eifer er die ihm anfangs so fremde römische Landschaft studierte und ihr festes Gepräge sich zu eigen machte. Lebhaft wird man an die Zeichnungen Wasmanns, mehr noch an die von Rhodens erinnert, die im vorigen Jahre in der Galerie Arnold zu sehen

271

HEINRICH FRANZ-DREBER

LANDSCHAFTSZEICHNUNG

waren. Allmählich entfernte er sich dann von der Auffassung der Reinhart und Koch: die starre Gliederung, die Härte der Umrisse verschwindet, die Farben werden weicher und harmonischer. So erringt sich Dreber, vielleicht auch durch den Verkehr mit Böcklin angeregt, in den ersten zehn Jahren seines römischen Aufenthaltes seinen eigenen Stil.

Alle seine Motive entnahm er der Natur, der römischen Campagna, den Albaner und Sabiner Bergen, und meistens belebte er sie mit Staffagefiguren, die er sei es der Wirklichkeit entnahm oder auch in ein biblisches oder mythologisches Gewand hüllte. Beispiele für die erste Art geben die Landschaften mit den Wäscherinnen am Tiber (Hamburg), mit dem Mädchen, das durch den Bach geht (Chemnitz), mit den Banditen (Breslau). Auf „Boas und Ruth" taufte er die große Erntelandschaft aus der Campagna (Prof. Schöne in Münster); der Mythologie entstammen z. B. „Sappho am Meeresstrande" (Schackgalerie) und „Das Bad der Diana" (Dresden). Bezeichnend ist für Dreber, daß er seine figürlichen Zutaten stets harmonisch in die Natur einordnet, daß Natur und Vorgang stets innig miteinander verschmelzen, daß die Natur als der gegebene Schauplatz für die auftretenden Menschen oder Götter erscheint. Überhaupt ist seinen Gemälden eine feine farbige Harmonie eigen. Ihr Wesen ist lyrische Poesie; heroische Haltung, kräftige Farben, schroffe Gegensätze liegen ihm fern. Keineswegs dürfte man ihm Weichlichkeit oder Sentimentalität nachsagen, nur erscheinen seine farbigen Harmonien zuweilen matt, was Dreber den Tadel Böcklins eintrug, dem er anfänglich, wie man an einer Reihe von Bildern sieht, ein Vorbild war, der sich aber dann in weiterer Entwicklung scharf von Dreber trennte. Für Dreber aber blieb die innige poetische Belebung und die harmonische Auffassung der Landschaft bezeichnend bis an das Ende seines Schaffens. Unverkennbar ist, daß die Krankheit Drebers Können vermindert hat; die letzten Bilder sind nur noch Schatten derer, die er auf der Höhe seiner Kraft schuf. Diese seine besten Gemälde aber weisen unserem Heinrich Franz-Dreber einen durchaus ehrenvollen ebenbürtigen Platz in der Reihe der deutschen Meister an, die während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts in Rom ihre zweite Heimat gefunden haben, ohne dabei ihr Deutschtum aufzugeben. Daß ihm ein solcher Ehrenplatz gebührt, lehrte die Dresdener Gedächtnisausstellung in der Galerie Arnold in voller Klarheit. Das Verdienst, sie angeregt zu haben, kommt dem Dresdener Galeriedirektor Dr. Posse zu.

Paul Schumann

NEUE KUNSTLITERATUR

Lüthgen, Eugen. Gotische Plastik in den Rheinlanden. Geh. Mk. 24.—. Bonn 1921, Friedrich Cohen.

Der Verfasser hat in diesem seinem neuesten Buch den nicht gerade aussichtsreichen Versuch gewagt, auf 13 Seiten Text, die von 80 ganzseitigen Abbildungen begleitet werden, einem weiten Kreise das Grundlegende und Wesentliche der rheinischen gotischen Plastik zu übermitteln. Ist es auch heute noch, trotz der in den letzten Jahren immer reicher anschwellenden Literatur über gotische Plastik keineswegs leicht, sich einem großen Leserkreis mit wenigen andeutenden Worten über dieses Thema in seiner Gesamtheit einigermaßen verständlich zu machen, so wächst naturgemäß diese Schwierigkeit, wenn, wie im vorliegenden Falle, eine Beschränkung durch einen bestimmten landschaftlichen Umkreis gegeben ist. Daher bleibt es immerhin erstaunlich, wie der Verfasser es verstanden hat, mit den wenigen, mit Vorsicht gewählten Worten Grundsätzliches über das Wesen der Gotik im allgemeinen und die rheinische Gotik im besonderen zu sagen. Mit einer beachtenswerten Hartnäckigkeit wird innerhalb des zur Verfügung stehenden knappen Textraumes erfolgreich versucht, dem Problem der Erklärung gotischer Gestaltungsweise von allen möglichen Seiten her zu Leibe zu rücken. Daß es dabei unterlassen wurde, die Stilentwicklung von 1250—1530 neben den rein künstlerischen auch aus den historischen Bedingtheiten der einzelnen Jahrhunderte heraus zu begründen, empfinde ich, gerade im Hinblick auf den großen Kreis, an den sich das Buch allem Anschein nach richtet, als bedauerlich; jedoch mag dies nicht ohne Absicht geschehen sein.

In den Abbildungen, die den Hauptteil des Buches einnehmen, kommt die rheinische Plastik von der romanischen Periode bis zum ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zu Wort. Die Auswahl der vorwiegend nach ganz vorzüglichen Photos hergestellten Bildtafeln zeugt von dem feinen persönlichen Geschmack des Autors, der eine ganze Reihe zum Teil wenig oder gar nicht bekannter, mittelalterlicher Bildwerke in zeitlicher Folge vorführt. Als besonders erfreulich seien die verschiedenen großen Detailaufnahmen von Köpfen, vor allem die prächtigen Teilansichten der Mutter Gottes vom Meister von Hallgarten und der ergreifenden Darstellungen der Pietà in Bonn und Erfurt hervorgehoben. Eine lückenlose Übersicht über die Haupttypen der gotischen Plastik des Rheinlandes vermögen die 80 Abbildungen allerdings nicht zu geben; so vermisse ich vor allem, daß der überaus charakteristische Typ der holzgeschnitzten niederrheinischen, sitzenden Mutter Gottes mit stehendem Kind aus dem 14. Jahrhundert, der im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, im Germanischen Museum in Nürnberg, in den Kölner Museen und in zahlreichen deutschen Privatsammlungen so prächtig vertreten ist, mit keinem einzigen Beispiel in dem Buche belegt wird.

Die Ausstattung des Buches ist von sympathischer Einfachheit, der Druck der Bilder geradezu hervorragend; der Preis endlich ist für die heutigen Verhältnisse so märchenhaft niedrig, daß man nur aufrichtig wünschen kann, dies wertvolle Bilderbuch möge bald in jedes deutsche Haus einziehen.

Hubert Wilm

HEINRICH FRANZ-DREBER — CAMPAGNA-LANDSCHAFT

HANS SUTTER

(1887—1916)

Der junge Maler Hans Sutter fiel an der Westfront. Als diese Nachricht im Spätsommer 1916 in die Heimat drang, traf sie wohl einen Kreis nahestehender Menschen, ein liebendes Elternpaar, eine zärtliche Schwester, eine hoffende Freundesschar wie ein Donnerschlag, aber von der großen Zahl deutscher Kunstfreunde, die sich nach den Ausstellungen, dem Kunsthandel und den Kunstpublikationen orientieren, wußten damals nur einige wenige — von westdeutschen Kunstausstellungen her — etwas von Hans Sutters künstlerischer Persönlichkeit und von seinem Werk. Denn der junge, im Augenblick seines Heldentodes erst 29jährige Künstler hatte es im Gegensatz zu vielen seiner Zunft- und Weggenossen abgelehnt, früh hervorzutreten, obwohl sich ihm reichliche Ausstellungsgelegenheiten boten und obwohl er, was wichtiger ist, in seiner Kunst bereits einen Grad von Reife und in einzelnen Schöpfungen ein Maß von Vollendung erreicht hatte, die jeden andern zu einer Kollektivausstellung veranlaßt hätten. Aber Hans Sutter dachte anders. Er war ein Mensch, der es mit sich und seiner Arbeit ernst nahm. Mehr als es heute üblich ist unter jungen Künstlern, die, durchdrungen von ihrem Werte, jedes Maß verlieren, war er kritisch gegen sich selbst, ja fast mißtrauisch auf das, was er erreichte und was ihm gelungen. Er führte ein Tagebuch, das heute seinen Eltern und Getreuen ein unendlich wertvolles menschliches Dokument ist, denn es gibt Aufschluß über einen vornehmen Charakter, über einen Rassemenschen, über ein Geistwesen von hoher Selbständigkeit des Denkens und Fühlens. Jede beliebige Stelle des Tagebuches kann aufgeschlagen werden: immer spricht ein trotz seiner Jugend fertiger, fester Mensch, spricht über die Episode des Tages hinaus in die Sphäre einer großen, eigenen und gesunden Welt- und Lebensanschauung hinein. Und immer wieder kehrt der Ausdruck des eifrigen Bestrebens, mit der Kunst als Ganzem und mit der eigenen Kunstübung ins Reine zu kommen, sich klar zu werden, was das Wesen der Kunst eigentlich sei und was er von sich aus dazu beitragen könne, die Kunst zu fördern und voranzutreiben. Sutter sparte nicht mit den reichen Gaben, die ihm zuteil geworden, er spannte alle Kräfte an, wütete gegen alle Hemmungen von innen und außen und scheint sich zeitweise in der Stimmung des jungen

HANS SUTTER SELBSTBILDNIS

HANS SUTTER INNENRAUM MIT HERRENBILDNIS

HANS SUTTER SCHACHPARTIE

HANS SUTTER KINDERBILDNIS

Goethe befunden zu haben, der sang: „Um Mitternacht wohl fang' ich an — Spring' aus dem Bette wie ein Toller; — Nie war mein Busen seelenvoller . . . .“ Die geistigen und seelischen Sublimierungen der Jugend waren in ihm, zu allem nahm er Stellung, nichts, mit dem er nicht Fühlung gewonnen, sich nicht auseinandergesetzt hätte: weit aufgeschlossen war er gegen die Welt, ihr hingegeben, und doch voll edler Selbstzucht, voll strenger Selbstkritik; dessen sind seine Tagebücher, die man als künstlerische Bekenntnisse gern einmal in Auswahl gedruckt sehen möchte, ein unbestechliches Zeugnis. Aus dieser Selbstkritik heraus erwuchs seine Zurückhaltung im Ausstellen seiner Bilder. Es kam ihm nicht darauf an, so früh und so oft als möglich auf den Ausstellungen vertreten zu sein. Eine lückenlose, logische, nicht durch Erfolge oder äußere Umstände forcierte Entwicklung seines künstlerischen Wesens und eine feste Verankerung des Erreichten in seiner Persönlichkeit war ihm wichtiger. Er empfand es in uneingestandenem, aber zuweilen blitzhaft aufleuchtendem Glücksgefühl, wie er in seiner Kunst einem köstlichen Ausdruck seines Wesens entgegenreifte, wie die akademische Technik mehr und mehr hinter der Persönlichkeit zurücktrat, wie er freier und ungehemmter wurde und wie Werk und Individualität zu einem starken Ganzen zusammenwuchsen: diese freudvolle Erkenntnis gab ihm ein stolzeres Gefühl, als es irgendein Publikumserfolg, für den er kaum Sinn besessen zu haben scheint, je vermocht hätte.

So ist es denn nie zu einer „Kollektivausstellung“ Hans Sutters gekommen. Bei seinen Lebzeiten wenigstens — erst vier Jahre nach seinem Tod wurde sein Werk geschlossen als Gedächtnisausstellung in Frankfurt und in München gezeigt, und der Eindruck, den es vermittelte, war ein außerordentlicher. Da wuchs etwas Verheißungsvolles und in vielem die Verheißung schon Erfüllendes heran, ein Baum stand in Blüte und fiel im Frühsommer einem Blitzschlag zum Opfer — man verspürte es gegenüber diesem Werk und der durch das

HANS SUTTER — LESENDES MÄDCHEN UND BERNHARDINER

HANS SUTTER KINDERSPIELPLATZ IN BONN (ZEICHNUNG)

Werk sprechenden Persönlichkeit, daß die deutsche Malerei in Hans Sutter eines der schwersten Kriegsopfer gebracht.

53 Gemälde, 96 Zeichnungen, 34 Lithographien — das ist das Material; zeitlich umspannt es acht Jahre: vom April 1908 stammt der kleine Mädchenkopf, im Sommer 1916 sind die letzten Zeichnungen mit kriegerischen Motiven aus Cuy entstanden.

An der Hand dieses Werkes, bereichert und gestützt durch die Tagebuchaufzeichnungen, baut man sich das Leben und den künstlerischen Werdegang Hans Sutters auf. Geboren ist er am 16. April 1887 in Mainz als Sohn eines Künstlers, der besonders als Graphiker einen weiten Ruf genießt. In seinem Tagebuch ist Sutter den Ursprüngen seines Blutes nachgegangen und hat auf Grund seines weit zurückreichenden Stammbaumes ermittelt, daß er zu drei Viertel fränkisches und zu einem Viertel alemannisches Blut in den Adern rinnen hatte, und hat daraus Rückschlüsse auf seine Wesensart und seine Charakterbildung gezogen. Solche Feststellungen waren ihm wichtig, fast unerläßlich, denn wie mit seiner Kunst wollte er auch mit seinem Menschen ins Reine kommen. Die zeichnerischen Anfänge Hans Sutters gehen bis in die früheste Kindheit zurück; natürlich hatte daran die bildsame Atmosphäre des Vaterhauses und seines künstlerischen Betriebes ihren Anteil. Sutters Vater erzählt, Hans Sutter habe im dritten Lebensjahre zu zeichnen begonnen und in dieser Neigung sei während der ganzen Entwicklung des Knaben und Jünglings nie eine Pause eingetreten. Mit 14 Jahren begann er mit der Ölmalerei, ohne daß ihm von seinem Vater oder von einem Freund des Hauses eine Anleitung dazu gegeben worden wäre. Auch in der Lithographie, damals dem bevorzugten Arbeitsgebiet seines Vaters, versuchte er sich schon in diesen jungen Jahren.

Wilhelm Trübner, ein Freund der Familie Sutter, sah, wenn er von Karlsruhe herüberkam, oder in der Ferienzeit an der Bergstraße oder im Odenwald, was da in der Stille heranreifte und holte sich den jungen Freund, nachdem dieser im Jahre 1905 die Schule verlassen hatte, nach Karlsruhe an die Akademie. Die vorbereitenden Studien bei Schmitt-Reutte und bei Friedrich Fehr blieben für Sutter ohne nachhaltige Wirkung. Als er aber in den Er-

HANS SUTTER

HOFGARTEN MIT UNIVERSITÄT BONN (ZEICHNUNG)

HANS SUTTER DAMENBILDNIS

1907, während der ersten Studienjahre in Karlsruhe, ward der erste Ausflug in die Welt unternommen: er ging nach Torri am Gardasee. Aber während die Genossen der Fahrt „landschafterten“ und ihre Freude daran hatten, trat Sutter nur mit äußerster Zaghaftigkeit an die Landschaft heran; sie hat auch in seinem Werk keine entscheidende Rolle gespielt, denn ihm war stets der Mensch das Maß aller Dinge, und das ist kein Wunder bei einem Geistwesen und einer malerischen Veranlagung wie der seinigen. Zwischen dem nun in den Odenwald verlegten Wohnsitz der Eltern und Karlsruhe waren die Jahre 1907 und 1910 in fleißiger Arbeit aufgeteilt: Trübners Fahne flatterte und wehte über Sutters jungem Schaffen. Da gelang ihm im Sommer 1910 das Bild „Schachpartie“, sozusagen die letzte Möglichkeit der Tonmalerei aus Leibls Geist in unserer Zeit. Graf Harry von Keßler in Weimar sah das Bild und erwarb es, und von ihm kam der Rat, Sutter solle nun der Atmosphäre Trübners wenigstens vorübergehend entrückt werden und — es war noch die Zeit, da der Impressionismus in seiner üppigsten Blüte stand — nach Paris gehen. Im Frühjahr 1911 machte sich Sutter dorthin auf, und es wurde ihm sein großes, nachhaltigstes künstlerisches Erlebnis, das nicht nur seinen malerischen Ausdruck umgestaltete, sondern ihn selbst in seinen künstlerischen Anschauungen wandelte, ihn kritischer machte und ganz zu sich selbst hinführte.

In St. Tropez trat er Pierre Bonnard nahe, verkehrte mit ihm, gewann von ihm, ohne indessen sein Schüler zu werden. Vor Renoirs Bildern brach er in Begeisterung aus. Rilke lernte er kennen; der brachte ihn zu Rodin. So war es eine Fülle der Eindrücke, die von Menschen und Werken, von Stadt und Natur ausgingen, und der Entwicklungserfolg war eine hellere, flüssigere Malerei. In den nächsten Jahren setzte er sich damit gründlich auseinander. Zwischen der Malerei des Leibl-Kreises und der Malerei der malerischesten französischen Impressionisten brach seine Individualität durch. Er reiste wieder: wundervolle Wintertage in Gröden, ein Frühjahr und ein Sommer in Wien blieben nicht ohne Wirkung. Aus Gröden und seinem bewegten Sporttreiben brachte besonders der Graphiker manches mit. Überhaupt ging neben der Malerei stets das Zeichnen her. Sehr geistreiche, gallisch espritvolle

kenntniskreis Trübners trat, sprang ihn die Wucht des Genius an. Er trat in den Bann des über alles verehrten Meisters; er suchte es ihm gleichzutun und knüpfte besonders an die Frühzeit Trübners an, an jene Periode seiner Entwicklung, da er noch Leibl nahestand. Es gibt aus den malerischen Anfängen Hans Sutters Bilder, besonders Selbstbildnisse, Arbeiten, zwischen 1908 und 1910 entstanden, die anmuten, als stammten sie aus dem Leiblkreis, wie er sich um 1870 in München versammelte. Auch diese Arbeiten Sutters — meist Köpfe, daneben ein Händepaar, ein Hund und ähnliche Motive der nächsten Umwelt — sind ganz aus malerischer Konzentration entstanden, handwerklich gedacht und angepackt, erstaunlich reif und vollendet in der Mache und heute schon so prächtig zusammengewachsen, so sehr einer patinierten Epidermis teilhaftig, daß sie wie zugehörig zu den Werken jenes Kreises erscheinen. In der Tat waren damals Schuch und Leibl und der junge Trübner die „Götter“ Sutters: ihnen strebte er nach — am meisten in der Art, die Farbe wie eine erlesene Kostbarkeit zu behandeln und eine an die Schönheit eines Edelsteins gemahnende Oberfläche zu gewinnen.

Lithographien Sutters sind von unübertrefflicher Schönheit — auf eine ganz knappe Formel gebracht, schwingt da seine Persönlichkeit und das Wesen seiner Kunst am klarsten auf.

Das Jahr 1914 brach verheißungsvoll an. In Frankfurt und in Bonn erledigte Sutter mit Glück und vollem Gelingen Bildnisaufträge: keine Spur von jenen „Porträts auf Bestellung“ ist in diesen Gemälden wahrzunehmen, sie sind von stärkster künstlerischer Konzentration. In Bonn entstanden auch Interieurs von zartem Duft: alles ist gelöst, der junge Mensch und Künstler blüht auf, nun nicht mehr von Vorbildern gehemmt, verheißt er köstliche Reife. Da reißt ihn der Krieg von seiner Arbeit weg. Es entsteht wohl draußen die eine und andere Zeichnung, im Urlaub und in der Genesungszeit nach einer Verwundung malt er auch, aber der schöne, ruhevolle und doch innerlich stark bewegte Fluß der Entwicklung ist unterbrochen. Am 22. Juli 1916 geht er von der Front weg in Urlaub nach München, um ein Bild „Gasalarm“ zu vollenden und seine Zeichnungen aus dem Felde zu bergen. Am 10. August des gleichen Jahres fährt er wieder zu seinem Regiment, das an der Somme eingesetzt wird: am 31. August fällt er bei Maurepas . . .

Georg Jacob Wolf

HANS SUTTER — STILLEBEN MIT HUND

CARL ANTON REICHEL

▫ LIED VON DER ERDE. BL. IV ▫
VON DER SCHÖNHEIT (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL

Von Paul Clemen

Der seltsame Europäer, der den Namen Carl Anton Reichel führt, war vor dem Kriege zwischen Budapest und Paris eine vielen der Besten aus jener alten mittelkontinentalen Gesellschaft bekannte Erscheinung, mit nicht wenigen durch enge, in erregt durchgesprochenen heißen Nächten rasch entstandene Freundschaft verknüpft, der Mensch vollgestopft mit den Reichtümern der alten europäischen Bildung des Südens wie des Nordens und vertraut mit den Geheimnissen der asiatischen Weisheit, aber auch full of all fun, hellseherisch und grüblerisch, einer der wunderbarsten Plauderer, ein faszinierender Erzähler, der auch Wildes „gentle art of lying" virtuos und lächelnd übte, dessen unwahrscheinlich großen blauen bohrenden Augen sich schwer der Partner entziehen konnte, Psychiater und Hypnotiker, ebensosehr mit einem naturwissenschaftlichen und medizinischen Auge ausgestattet, wie mit malerischem Blick, zuletzt aber doch überwiegend Künstler. Auf den Ausstellungen und in den Zeitschriften kaum gesehen, von den Leitern der graphischen Kabinette und den privaten Sammlern, die die feinste Witterung und damit die Führung für morgen und übermorgen haben, auf das höchste geschätzt als einer der ganz seltenen Meister der Griffelkunst, ein Radierer von einer verblüffenden Verbindung wuchtiger Ausdrucksstärke und tanzender Grazie der Linie, Zeichner und Maler in sehr persönlicher Note, dabei biegsam und wandelbar, einmal in raffinierter Strenge und in der alten Kultur der Silhouette zeichnend und dann stoßweise, visionär, halb schlafwandelnd, oder in müden Zügen auf die Platte schreibend, immer voll von ganz besonderem und seltsamem Reiz. Meteorhaft auftauchend, plötzlich verschwindend, unauffindbar, der schlechteste Briefschreiber, unregelmäßig, unberechenbar. Auch ein Stück Osten und Levante: sonst Li-tai-pe, Paracelsus, Casanova, Münchhausen, Brummell, E. Th. A. Hoffmann, Mahler.

Der Träger dieses sehr vielgestaltigen Steckbriefs ist am 6. April 1874, am Ostersonntag, zu Wels in Oberösterreich geboren, gebürtig aus einer alten ursprünglich fränkisch-bayerischen Familie. Er hat die Gymnasien in Salzburg und in dem Benediktinerstift Kremsmünster besucht und hier zuerst, noch unbewußt, in den Bauten Carlones einen Begriff von der berauschenden Musik des großen Barocks erhalten. Mit einem Bruder, der als Professor an der Wiener Universität für Bakteriologie und Hygiene auch die Grenzgebiete seiner Wissenschaft suchte, hat er dann in Prag, München und Wien studiert, zuerst Medizin, das Studium dann schon am Ende der klinischen Semester aufgegeben, um sich ganz den psychiatrischen Grenzfragen zu widmen. Er hat in Paris und endlich auf der großen universitas literarum, die die Welt darstellt, weiterstudiert, Philosophie, Kunstgeschichte, ostasiatische Kulturen, suchend, — tastend. Ein ganzes Jahr lang stand für ihn in Paris im Vordergrund das Problem der Suggestion und der Hypnose, die Frage des Spiritismus, mit der er sich sehr ernstlich auseinanderzusetzen suchte. Er hat sich dann mit einer Dame aus dem russischen Adelsgeschlecht von Dolmatoff verheiratet und, des Weltwanderns satt, sich nach Großgmain, dem Dorf hart an der salzburgischen Grenze nach Reichenhall hin, zurückgezogen, in dessen Pfarrkirche die vier Tafeln des Rueland Frueauf leuchten — dort hat er ganz zurückgezogen gelebt, im Umgang mit Göttern, Zwergen, Waldgeistern hat er systematisch gearbeitet, noch immer im Sinne des enzyklopädischen Bildungsideals gelernt, experimentiert. Ein Experimentieren war für ihn auch seine Kunst. Er ist dann nach Salzburg gezogen in das Schlößchen Bürgelstein, das er ein Jahrzehnt lang, die letzten Jahre zusammen mit Hermann Bahr, bewohnt hat. Als Maler und als Sammler noch immer von den Trieben des Amateurs geleitet, auch als Sammler ein unruhiger Geist, in primitiver Kunst, ostasiatischen Skulpturen, alter Graphik lebend. Im ersten Kriegsjahre erwarb er, das österreichische Unglück nur allzuklar vorausahnend, in Oberösterreich den alten Edelhof Heiligenkreuz bei Kirchdorf am Fuße des Toten Gebirges, eine wunderbare Mischung der Strenge eines historischen Herrensitzes mit der behaglichen Einfachheit und Breite des südlichen Bauernhofes, wie sie der Steiermärker R. H. Bartsch zeichnet. Von dort aus hat er als Künstler, und wie Dürer als sein eigener Geschäftsreisender, daneben in halb diplomatischer Mission während der Kriegsjahre noch Mitteleuropa durchreist, das kommende Unheil frühzeitig, aber vergeblich kündend, dort hat er zurückgezogen die Schauer und die Erniedrigung des Zusammenbruchs der

CARL ANTON REICHEL KRIEGSODE (RADIERUNG)

alten Monarchie überstanden, unter seinem Dach haben sehr hohe Gäste damals monatelang geweilt, von dort zieht er ab und zu wieder in die veränderte beschmutzte Welt hinaus.

In der Mitteilung an seine Freunde, die Richard Wagner vor gerade 70 Jahren beim Beginn des Nibelungenwerkes niedergeschrieben, spricht er von drei Gaben, die die drei Nornen dem Sohn bringen, den das schöne Meerweib Wachhilde dem König Wiking geboren hatte. Nach Leibesstärke und Weisheit bringt die dritte ihre Gabe dar: den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt — „diese eine verschmähte Gabe bietet uns allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an — und durch sie allein können wir einst alle ‚Genies' werden. Jetzt in unserer erziehungssüchtigen Welt führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu — der Zufall, nicht erzogen zu werden". Dieses Glück, nicht erzogen worden zu sein, hat der Künstler Carl Anton Reichel gründlich ausgekostet. Seine ganze Kunst ist, befruchtet von den Reflexen aller alten Kulturen, doch eigentlich die eines Autoditakten, der sich selbst sein Handwerkszeug bereitet, sich seine Technik schafft und seine Formensprache als Ausdruck eines höchst persönlichen Bekenntnisses sucht. Voraus gingen malerische Versuche, vor allem in der ihm liegenden Temperatechnik — Porträts — stilisierte Landschaften — sehr strenge Akte von einer erstaunlichen Kenntnis des Körpers; eine Reihe dekorativer Bilder entstand damals, eines davon in der Modernen Staatsgalerie in Wien. Der Krieg überraschte ihn in Köln, wo er auf der Werkbundausstellung fünf Wochen lang die russischen Tänzerinnen belauscht und die vibrierende Gelenkigkeit ihrer Körper studiert. Überall sucht er die große Linie. Ganz von selbst führt ihn das zu einer flächigen Behandlung, zur Geltendmachung der großen Akzente und Gegensätze — farbige Holzschnitte von einer Wirkung wie die eingelegten Bilder und Holzintarsien auf den Chorstuhlrückwänden und den Sakristeischränken der lombardischen Künstler des frühen Cinquecento schienen ihm zeitweilig die gegebene Sprache. Die Körper auf diesen Holzschnitten wie diesen Malereien haben noch etwas von der Exaktheit des Anatomen und zugleich des Anthropologen und darüber hinaus einen ganz besonderen starken Rhythmus. Schon damals — noch vor den Radierungen — nannte Hans W. Singer in seiner „Modernen Graphik" den Zeichner Reichel „den interessantesten Graphiker unter den Österreichern". Im Spätherbst 1913 kauft er eine alte Kupferdruckpresse — und 1915 eine ganz vorzügliche neue — und fängt zu radieren an. Jetzt hatte er endlich die ihm gemäße ganz persönliche Form entdeckt, die für das animalisch Greifbare, wie für die dünnen Spinngewebe seiner halbwachen Träume gleichermaßen eine Ausdrucksmöglichkeit enthielt.

Das Oeuvre des Radierers ist ein beträchtliches; es umfaßt heute 279 Blatt. Im Anfang stark geätzt, selten auch mit Verwendung von Aquatinta, seit 1915 fast nur mit der kalten Nadel, sehr viel auf Zink. Er hat seine Radierungen durchweg selbst gedruckt auf wundervolle alte Papiere, jedes Blatt liebevoll pflegend, in ganz kleiner Auflage, mancher Plattenzustand existiert nur als pièce unique. Die Kupferstichkabinette der Hofbibliothek in Wien, in Dresden, München, Leipzig, Köln, Hamburg, Hannover, Hagen usw. haben ihn gesammelt. Mit Zeichnungen ist er in der Albertina in Wien, im Folkwang-Museum in Hagen, in München, Stuttgart, Elberfeld vertreten, die größten Sammlungen seines radierten Werkes finden sich in der Kollektion des Regierungsrates Dr. Heinrich Stinnes in Köln (des gewaltigen Hugo kunstsinnigen Bruders) und des Kommerzienrats Vogel in Chemnitz; Hans Tietze in Wien, Max Lehrs und Hans W. Singer in Dresden, Georg Swarzenski in Frankfurt haben unter den ersten die starke und aparte künstlerische Note in ihm verstanden.

Sieht man dies radierte Werk durch, so findet man scheinbar sehr verschiedene Handschriften, die der allzusehr auf den Begriff der Periodisierung eingeschworene kunstgeschichtliche Adept vielleicht als ein Hintereinander ansprechen würde, während sie als Ausdruck eines sehr verschiedenen état d'âme nebeneinander herlaufen, als Ober- und Unterströmung, die untere Melodie gleichsam daneben auf einem zweiten Manuale gespielt. Von diesen Schöpfungen des Traumwandlers möchte ich zuerst reden. Der Künstler ging davon aus, daß jeder Empfindung auch irgendein Vorstellungsäquivalent entsprechen müsse, und er suchte ganz bewußt (verba ipsius magistri) diese Empfindungen durch die motorischen Ganglien in zielgerichtete formale Vorstellungen zu übertragen. Man denkt an die seltsamen und verworrenen Träume eines Fieberkranken, an die Phantasien eines Ekstatikers, der den Weltuntergang divinatorisch in der Formzertrümmerung seiner künstlerischen Welt vorerlebt. In den tiefsten Schichten des Unterbewußtseins sind für den Künstler uralte Rasseneeinnerungen aufgespeichert — atavistische Gewalten werden lebendig: etwas wie die mythenbildende Kraft primitiver Völker spricht hier, die Gespensterangst, die atembeklemmende Furcht vor dem geheimnisvoll unverstandenen Wirken unsichtbarer Dämonen.

Halb unbewußt für den Künstler stehen im Hintergrunde, vielleicht wieder aus der Welt früher Inkarnationserscheinungen stammend als Paten die Zeichnungen der primitiven japanischen hieratischen Kunst, die feierlich gemessenen Gestalten Kanaokas, noch mehr vielleicht möchte man an die schmerzhaften Halluzinationen von William Blake denken: die Visionen und Träume seiner Nächte waren von so heftiger Lebendigkeit, daß nach den Worten Rossettis es den Anschein hatte, als würde er selbst in Stücke auseinandergerissen, während er den Eingebungen seines Dämons folgend seine prophetic books hinzeichnete. Die Radierungen dieser Folge tragen oft etwas von dem Zucken der scheinbar von einer unsichtbaren Hand geführten Nadel an sich, sie huscht über die Platte weg in unendlichen Verschlingungen und ohne Ende, man möchte sie traumhaft gewachsen, mit geschlossenem Auge geschaffen sich vorstellen. Die Radiernadel ist oft gleichsam ausgerutscht, unsicher, ungehorsam, um wieder von einem rasenden Tempo ergriffen über das blinkende Kupfer zu tanzen. Auf dem Blatt „Kriegsode" schwebt eine Wolke, ein Drachenschiff, ein Riesenschwan, ein flatternder Prophetenmantel, ein in die Luft gewirbeltes Felsstück aufwärts, beschwingt, Flügel wachsen wie Naturgebilde heraus, die Linien der bewegten Luft werden von der gleichen magnetischen Kraft ergriffen. Aus liegenden Feldblöcken und aufsteigenden Wolken formen sich Frauengestalten, Schemen, eine junge Geisterschar, ein zartes Völkchen — es bleibt ein Erdenrest — zu tragen peinlich — und wär er von Asbest — er ist nicht reinlich. Und diese durchsichtigen Erscheinungen werden dann wieder wie siamesische Marionetten von irgendwoher an langen Drähten regiert.

> Aus fremder Tiefe drängen sie empor,
> Des alten Asiens berühmte Geister,
> Doch immer, eh' ihr Drang sich ganz in Brunst verlor,
> Wird noch ein holder Rhythmus Meister.
>
> (Bruno Frank)

Liegt dahinter die Welt Klimts — ein Stückchen Wienertum? Die innere Verwandtschaft in den Ursprüngen scheint mir nicht zu bestreiten, auch wenn der Künstler sie heftig ableugnet, es ist zuletzt doch die gleiche Atmosphäre, die beide getragen, nur daß Klimt mit seinen Dämonen lediglich zu spielen scheint. Aber noch ganz andere und fremdartige Kunst steigt für uns als Erinnerung auf — Beardsley und Rops in dünne Fäden aufgelöst und völlig spiritualisiert, die pandämonische Morphologie des alten Hieronymus Bosch und des Pieter Brueghel, nur nicht allegorisierend, sondern ideogrammhaft.

Zuletzt ist diese Kunst der frühen Reichelschen Radierung aber doch eine Sprache ganz für sich, eine Zufluchtsstätte für die ungeborenen Gebilde, eine Deutung der Beriahwelt der Kabbala. Die Gefahr der Dämonisierung von Bewußtseinskräften hat der Künstler zeitig erkannt. Der Satz des Heraklit leuchtet auf: Die unsichtbare Harmonie, in die der mischende Gott die Unterschiede und Gegensätze eingetaucht und verborgen hat, ist vorzüglicher als die sichtbare.

Die in den letzten Jahren entstandenen Kompositionen aus diesen geheimnisvollen Kreisen tragen einen etwas anderen Charakter als die früheren, in der äußeren Formensprache, in der inneren Dynamik. Die älteren Visionen hatten sich von selbst eingestellt, die späteren hat der Künstler gerufen, beschworen. Er hat das Gesetz der Schwelle erkannt, die Welt der Unsichtbaren sich dienstbar gemacht. Äußerlich zeigen diese Radierungen deutlich die gebietende Hand, es sind nicht mehr die dünnen, gleichsam zitternden Spinnewebenfäden wie einst, die kalte Nadel hat in die Platte tiefe Furchen gegraben; schwere, saftige Striche umrahmen diese Gebilde, die nicht mehr luftig, sondern ganz körperhaft wirken, wie kristallinisch gewachsen und aus dem Feuer erstarrt sich aufbauend. Sie haben etwas sich Aufdrängendes, Herrisches, Bannendes, Explosives erhalten. Und wenn der Künstler diese Geister gerufen, wachgerufen hat, so durfte er doch auch mit Zarathustra sagen: Ich habe nie eine Wahl gehabt.

Zu dem Blatt „Wlasta", das zunächst wie ein unlösbarer Block böser Dämonen erscheint, aus dem Köpfe mit klagenden Augen und gequälten Mündern herausblicken, hat die Anregung die Sage aus dem böhmischen Mädchenkrieg gegeben, wo zur Zeit der Libussa die Fee Wlatislawa auf ihrer Ringburg mit sieben schönen Mädchen gehaust hat und zuletzt mit ihnen verbrannt ist. Aber in diese Legende haben sich Vorstellungen der Flügelgenien aus Zentralasien, der Ahsavas, der Walküren aus der indischen Mythologie hineingestohlen. Für die von Emil Pirchan herausgegebene Zeitschrift „Eos" (die nun auch schon wieder entschlafene) hat Reichel im Jahre 1917 drei Radierungen gefertigt „Götter, Helden und Dämonen". — Die kretischen Latoiden, die kolchische Medea und Hekate sind die Themen; der Künstler hat einen Text dazu geschrieben „Von magischen Problemen darstellender Kunst". Synthetisierende Hieroglyphik nennt er selbst den Angelpunkt seiner Kunst in diesem merkwürdigen Stück Selbstbiographie, Selbstkritik, Selbstdeutung.

CARL ANTON REICHEL

WLASTA (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL FAUST II. AUS DER 8. SYMPHONIE VON G. MAHLER

Den umfassendsten Zyklus dieser Jahre bilden die sieben Radierungen zu Mahlers „Lied an die Erde“. Die herrlichen freien Rhythmen des großen Li-tai-pe, die einen einzigen Rausch inbrünstigster Naturanbetung darstellen, haben zusammen mit dem letzten zyklischen Werk des Wiener Komponisten, von dem unvergleichlichen chinesischen Lyriker durch volle zwölf Jahrhunderte getrennt, das Thema gegeben. Die Blätter folgen eng den sechs Sätzen der Mahlerschen Tonmalerei, — nie hat ein musikalisches Werk sich so unmittelbar in Linien und greifbare Gebilde umgesetzt. Hier ist das Blatt zu dem vierten Teil, dem „Lied von der Schönheit“. Aus dem zärtlichen Menuett, mit dem der Satz beginnt, steigt die seltsam orientalische Schönheit — die „mongolische Venus“ hat sie ein Frauenmund genannt — auf, wie von einer Woge hochgetragen, fortreißende Marschrhythmen stützen sie und umschlingen sie, der chinesische Pentachord, der die östliche Note andeutet, klingt vernehmbar dazu. Das alles hebt sich in eine überirdische Welt gesteigert in einer geschlossenen Gruppe vor uns empor. Und in dem wunderbaren Blatt zum fünften Satz sehen wir den Trunkenen im Frühling. Das Elementare und Tragische der Musik klingt heraus, das Lyrische und das Dithyrambische, — wie eine ungeheuerliche, schwerfällige Holzfigur der Han-Zeit baut sich die mächtige Gestalt auf dem Blatt auf, in der Li-tai-pe selbst erscheint, der göttliche Trinker, der auf dem Gelben Fluß in einer trunkenen Frühlingsnacht vom Schiffbord fiel und von den Stromestöchtern aufgenommen wurde, — und wie noch ungeborene Gebilde fügen sich zu seinen Füßen die Linien zu festen Formen zusammen.

Expressionistisch? Wie die ersten Reichelschen Blätter entstanden, dachte kaum jemand daran, diesen Namen für solch dünne Spinngewebe einer tastenden, formsuchenden, ganz Geist gewordenen Zeichnung anzuwenden. Aus der allerjüngsten Generation der kaum erst aus dem Ei Gekrochenen drängen sich die Namen, die man als Interpreten von Halluzinationen, Alpdrücken und schlechter Verdauung bezeichnen möchte, freilich zu Dutzenden. Ein wenig Mißtrauen darf man ruhig gegen manche dieser Erfindungen haben und manche Betrachter mögen solches Mißtrauen auch Reichel gegenüber empfinden. Die Psychologie des Traumes

CARL ANTON REICHEL — RUHENDE (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL

LIEGENDER AKT (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL

MÄDCHEN SICH DIE SCHUHE LÖSEND (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL

SCHLAFENDES MÄDCHEN (RADIERUNG)

CARL ANTON REICHEL NINA (RADIERUNG)

kennt die „Schlummerbilder" — Striche, Punkte, Flecken, Silhouetten von Figuren, Gebilden, verschwimmend, aber isoliert, ohne Verbindung, die beim Einschlafen vor dem Eintritt des wirklichen Traumes sich darstellen: das sind die aufwachenden Gestalten, die Reichel hier auf die Flächen gebannt hat. Den Oneiromanten möchte man es überlassen, dieses Traumorakel restlos zu lösen. Steht nicht alles schon in dem untrüglichen Traumbuch des alten Cardanus von 1563?

Einer ganz anderen Welt gehören die übrigen Gruppen der Reichelschen Kinderschar an — diese Blätter sind Ausdruck einer ganz anderen Stimmung und Einstellung. Der wache Reichel, den nicht die schlimmen Träume Macbeths, das böse Gewissen der Zeit, Halluzinationen und Visionen plagen, der nicht die Unterirdischen beschworen hat, dieser wache Reichel, das Ostersonntagskind, ist ein Mensch voll von der lachenden Sinnlichkeit des Künstlers, der jede einzelne Linie und Nuance seiner Gebilde voll Entzücken nachfühlt: ist der Traumwandler fast körperlos, so hat dieser in der Sonne des hellen Tages Stehende einen unvergleichlichen Sinn für das Körperhafte. Er ist ganz verliebt in seine Körper, nicht nur äußerlich verliebt in das animalisch Weiche, das blühend Strotzende oder das ätherisch Knabenhafte seiner Gestalten, sondern in jede leise Bewegung, in den feinen Rhythmus der Leiber, in die Biegsamkeit der Umrisse, die Sprache der behenden Gelenke, nicht in die starre, sondern in die sich ewig wandelnde Silhouette.

Es sind Nadelzeichnungen dabei von höchster Prägnanz, Knappheit, Diskretion, vollendet in der Ausführung und doch mit ganz wenig Mitteln gegeben, körperhaft ganz ohne Modellierung, wie jener wie mit Silberstift gezeichnete sitzende Salzburger Backfisch, und andere, die die saftige Tiefe einer ganz breiten, die Kupferfläche aufwühlenden Strichlage haben — mit Ausnutzung alle der Zufallswirkungen von Graten und Flecken. Manche dieser Blätter sind

CARL ANTON REICHEL HALBAKT (RADIERUNG)

förmlich geladen mit Energien, voll von starkem explodierendem Ausdruck, fast farbig wirkend in der Einfarbigkeit, die Figuren in herausfordernder Plastik, andere wieder ganz ins Lineare verflüchtigt, wo nur der einstimmige Gesang der Linie gehört werden will, wo der Künstler mit genießerischer Freude der Schmiegsamkeit der Umrisse nachgeht — Blätter, die die absolute Zeichnung geben, die nur die große stille Musik der Kurve suchen, Kaltnadelzeichnungen, auf denen der Körper wie ein dünner Zweig herabgewehter, halberblühter Glycinien liegt, wie in dem großen Blatt — opus 91 — dazwischen auch einmal Platten, bei denen das Temperament stärker ist als die nachfolgende Hand, die nur zitternd gehorcht. Es wird nicht ganz leicht sein, den Künstler hier in die Reihe der Graphiker der Gegenwart einzufügen. Er ist ein großer Bewunderer von Charles Meryon und von Zorn, wohlgemerkt dem frühen Zorn: der späte ist ihm mitunter allzu geschickt, zu sehr Handschrift. In der österreichischen Schule steht er ganz isoliert, gar nichts hat er mit den Wienern und mit Ferdinand Schmutzer zu tun, dessen führende Rolle auch erst von 1908 an datiert, er ist viel mehr Europäer als Österreicher.

Ganz magistral finde ich ein paar der Zeichnungen, die eine momentane Bewegung mit impressionistischer Verve, aber die ganze Wirkung in die Linie gebannt, festhalten, diese Linie dann verstärkt mit bedeutsamen Druckern gleichsam eingegraben zur Geltung bringen, etwa das Blatt „Nina", in der gelösten Lässigkeit des zurückgelehnt Sitzens, im Halbschlaf, mit geschlossenen Augen, mit der einen gleichsam stehengebliebenen Hand noch sprechend. Jenes obengenannte Blatt opus 91 zeigt das süße Geschöpf auf das Lager hingeworfen in dem zärtlichen Reiz des feinen Körperchens schlummernd, ganz dünn wie in einer ersten Skizze — aber die Vision erschöpfend wiedergebend. Man fühlt sich bei manchen Blättern an den wienerisch-pariserischen Armenier Edgar

CARL ANTON REICHEL NINA ALS KOLOMBINE (RADIERUNG)

Chahine erinnert, Helleu kommt ihm mitunter nahe, aber nur Helleu, der den Schick vergißt.

Und dann sind schon 1914 entstanden die Gestalten der schwebenden russischen Tänzerinnen, zu den allerbesten und in Qualität höchsten Leistungen gehörend. Das Suggestive dieser feinen spritzenden Sinnlichkeit, das Nervenaufpeitschende dieser Tanzposen, das Kokett-Seltsame, das Reizvoll-Exotische, das Rassig-Unmittelbare, das Vital-Feurige, das Gelöst-Aufgelockerte, das Nervös-Akzentuierte, das Languissant-Ausklingende, all das ist mit einer vollendeten Kunst gegeben. Wir haben in jenem ersten Jahrzehnt nach der Wiederentdeckung des Tanzes als großer Kunst — vielleicht der bedeutsamsten Bereicherung unserer Maßstäbe, der stärksten unserer Sensationen — eine stattliche Zahl von künstlerischen Versuchen erlebt, die Musik des Tanzes festzuhalten — auch über Maurice Denis und Ludwig von Hofmanns Übersetzungen ins Mythologische hinaus, und jenseits der alten Bravour von Degas. Das russische Ballett hat die in Paris entstandenen Pastelle von Arthur Grunenberg und die Aquarelle von René Bull, die Lithographien von Ludwig Kainer, die Holzschnitte von Carl Weidemeyer, die Radierungen von Ernst Stern und Ernst Oppler hervorgerufen. Wie vielen hat der sterbende Schwan der Anna Pawlowa in jenen Jahren eine wundervolle,

bisher nie gehörte Melodie übermittelt. Ist die Truppe auseinandergesprengt, das Gesamtkunstwerk, das unvergleichliche Ensemble gelöst, von der Revolution verschlungen, — und wenn die großen Künstlerinnen in dem bolschewistischen Rußland äußerlich noch fortleben, für uns sind sie doch tot, haben sich selbst den Tod gegeben, so wie in Jakob Wassermanns „Christian Wahnschaffe" die schöne Tänzerin von dem Turm ihres Schlosses auf der Krim sich herabgestürzt hat.

Sie bleibt das Luftigste, das Schnellste,
Was je an jungen Veilchen sog,
Was je an einem Bache stelzte,
Und über Junibüsche flog.

So hat Alfred Kerr damals in den Tagen des Pawlowarausches über die Tänzerkönigin gesungen.

Den beiden russischen Tänzerinnen Nina Iwanowna Belischewa und Scheljemskaja verdankt Reichel in diesen Jahren seine stärksten Inspirationen. Da ist jene schlummernde Halbfigur, da ist ein zurückgeworfener Kopf, da sind Bildnisskizzen gewissermaßen in Zivil, in denen das Exotisch-Slawische mit dem starken Instinkt des Österreichers für das Rassig-Östliche gefühlt ist, da ist die stehende, scheinbar auf den Zehen schwebende, und die beiden wunderbaren und höchst raffinierten Stücke, die Belischewa als Kolombine mit dem herausfordernden Reiz des schlankgereckten pantherhaften Oberkörpers und den grotesken seidenen Pumphosen, die das historische Ballett forderte.

Auch auf diesem großen Gebiet der Darstellung des rein Körperhaften hat der Künstler in den letzten sechs Jahren erstaunlich

CARL ANTON REICHEL — BARONESSE V. H. S. (RADIERUNG)

hinzugelernt. Entzückende sehr weiche und sehr delikate Akte, mit höchster Sicherheit gezeichnet, die letzten mit verblüffend einfachen Mitteln gegeben, wechseln mit skizzenhaften Bewegungsstudien und mit großen Köpfen und Halbfiguren, die wieder den Anlaß boten, die plastische Erscheinung bis zur höchsten Wirkung zu steigern und durchzuarbeiten. Eine Reihe von Frauenbildnissen ist darunter, von einer sehr vornehmen und sehr besonderen Schönheit, bedeutende Männerköpfe in einer ganz plastisch wirkenden Modellierung wie die Porträts des Kronprinzen Rupprecht und des Generalstabschefs von Moltke. Damit geht parallel eine Verstärkung der graphischen Mittel. Nach Kielfederart derb gezeichnet stehen die Figuren, oft wie hingestürmt, auf der Fläche, nur mit wenigen Druckern modelliert. An Stelle der hochglanzpolierten Kupferplatten werden jetzt mit Vorliebe Zinkplatten verwendet, die mit dem Polierstahl geglättet oder gestrichelt werden, in die dann die harte, kalte Nadel sich fast grausam wollüstig eingräbt. Nur eine ganz geringe Zahl von Abdrücken höchster Qualität verstattet diese Technik, jeder Abzug wird hier zu einer Kostbarkeit für sich. Auch in der Ausbildung der Mittel scheint mir der Künstler heute auf seiner Höhe angekommen zu sein.

Hinter diesen Schöpfungen des hellen Tages steht, in den letzten Jahreswellen wieder stärker und gebietender wachsend, die Welt des Geheimnisvollen. War es ein Bekenntnis, eine Hoffnung oder eine Selbstüberhebung, wenn Reichel über jenen kleinen Deutungsversuch von magischen Problemen das Wort des Augustinus setzte: „Ich werde mich also auch noch über diese Kraft meiner Natur erheben, werde kommen zu den Gefilden und weiten Palästen meines Gedächtnisses —" ?

Und ich möchte an den Schluß den Passus aus diesem Selbstbild stellen: „Seid ihnen nicht böse, denen ein größerer Ausschnitt aus dem Psychischen benützbar gegeben ist und die um die Hermeneutik der Bilder und der Sprache wissen. Es ist geschrieben: Wer es fassen kann, der fasse es; denen aber, die draußen sind, widerfährt alles in Gleichnissen."

EISENBILDGIESSEREIEN DER EISENWERKE LAUCHHAMMER

Das Eisenwerk Lauchhammer (Provinz Sachsen), dessen Bronzebildgießerei sich eines hohen Rufes erfreut, hat neuerdings auch den Eisenkunstguß aufgenommen. Damit knüpft das Werk an ehrwürdige Traditionen an, denn hier in Lauchhammer war die Wiegenstätte des Eisenfeingusses plastischer Kunstschöpfungen im späteren 18. Jahrhundert. Lauchhammer behauptete einen hervorragenden Rang unter den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts blühenden deutschen Eisenbildgießereien. Die Freunde der plastischen und der Gußkunst werden mit Interesse die gußeiserne Weihnachtsplakette 1921 begrüßen, die als eine der ersten Proben der wiedererstandenen Kunstzweige von Lauchhammer herausgegeben wurde. Sie ist nach einem Modell Maximilian Dasios gegossen und stellt dar: einen Arbeiter und eine Mäherin von Merkur geführt; über den rüstig Vorwärtsschreitenden der deutsche Adler schwebend. H. S.

M. DASIO WEIHNACHTSPLAKETTE

Wie kommt es, daß der Mensch nur für das Wesen der Farbwirkungen keine eigenen, diesem großen Reich unserer Eindrücke eigentümlich entwachsenen Wortbegriffe geprägt hat. „Warm", „leuchtend", „stumpf", „gebrochen", „schwer", „heiter", „hell", „laut", — alle diese Bezeichnungen sind nichts als rohe Vergleiche mit anderen Sinnesempfindungen. Es zeigt, daß hier ein Reich ist, dessen Wesen wir erst zu ahnen beginnen.

F. Schumacher

E. CHICHARRO

MARKTSZENE

EUGENIO HERMOSO SPIELENDE KINDER

MODERNE MALEREI IN SPANIEN

Bei dem ungemein konservativen Charakter der Spanier ist es nicht verwunderlich, daß auf den ersten Blick hin der keinen wesentlichen Fortschritt in der modernen spanischen Malerei entdecken kann, der die sehr gut zusammengestellte Gruppe spanischer Malerei auf der letzten Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 1913 gesehen hat. Vier Fünftel der jetzt tätigen spanischen Maler wandeln auf den gleichen Wegen weiter, gar mancher mit größerer Geschmeidigkeit, gar mancher auch mit größerer Vertiefung als damals. Heute sollen uns diese Künstler beschäftigen, da die Leistungen dieser Spanier nicht zuletzt manchen deutschen Kollegen irgendwie zu einem nachdenklichen Vergleich anregen werden, der gleich seinen spanischen Kollegen nicht voranstürmend, sondern bedachtsam Gutes aus neuen Formulierungen aufnehmend, nach Möglichkeit die alten Traditionen im besten Sinne wahrt.

Es sei jedoch auch an dieser Stelle schon bemerkt, daß neben der mehr oder minder konservativen Gruppe auch in Spanien ein Häuflein „Wilder“ mutig und unentwegt am Werke ist. Es ist bezeichnend, daß die besten und charaktervollsten dieser jungen Gruppe Katalanen sind, aus dem Lande stammen, das stets jedem Fortschritt in gutem und schlechtem Sinn zugänglich war und daß die Galerie Dalmau in Barcelona mit gleichem Mut und mit noch größerer Opferfreudigkeit sich für diese jungen Maler einsetzt. Der Leser wird sich noch später überzeugen können, daß die Kunst dieser spanischen Expressionisten und jüngeren Nachfolger ihres berühmten Landsmannes Picasso zum guten Teil jene internationalen, versteckt akademischen Züge aufweist, die wir bei den modernen Schweden ebenso finden, wie bei den modernen Italienern, Deutschen, Franzosen usw., daß aber doch auch hier der spanische Charakter, wenn auch nicht sehr häufig, zum Durchbruch kommt.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Schöpfungen der älteren Generation in der

RODRIGUEZ ACOSTA ALMOSENSAMMLER

konservativen Gruppe. Da ist zunächst eines Künstlers zu gedenken, dessen malerische Tätigkeit leider als abgeschlossen betrachtet werden muß: Joaquin Sorolla. Dieser Hauptmeister des spanischen Impressionismus hat vor einiger Zeit einen schweren Schlaganfall erlitten, der es ihm unmöglich macht, den großartigen Zyklus spanischer Landschaften und spanischer Sitten zu vollenden, den er für das Museum der Hispanic Society in Neuyork ausführen sollte. In seinen Spuren wandeln in beträchtlichem Abstand der Sevillaner Gonzalo Bilbao und der Katalane Claudio Castellucho. Frisch, aber noch äußerlicher als früher malt Zuloaga seine dekorativen Porträts und spanischen Genreszenen. Nicht viel weiter als er ist Eduardo Chicharro gekommen, der anfangs viel mehr verheißen hat. Seine von echt spanischem Naturalismus erfüllten Bilder sind gewiß sehr solid und mit ganz außerordentlichem Können gemalt, aber es ist doch durchaus eine Kunst von gestern. Ähnlich verhält es sich mit Lopez Mezquita und Alvarez de Sotomayor, dem „Fritz August von Kaulbach“ der spanischen Metropole. Fast allzu geschickt ist Carlos Vazquez und leider nähert sich diesem äußerlichen Virtuosentum auch Rodriguez Acosta, der sich ebenso wie der allzu gewandte Daniel Vazquez Diaz zu sehr im Fahrwasser Zuloagas bewegt. Die Brüder Zubiaurre halten an ihrem eigen-

VALENTIN DE ZUBIAURRE — DAS FEST DER MADONNA

J. G. SOLANA KANTABRISCHER HAFEN

tümlich herben und doch durch die porzellanhaft schimmernden bunten Farben wieder weich anmutenden dekorativen Stil fest, den man auch bei uns seit geraumer Zeit kennt. Eugenio Hermoso, der eine zeitlang versprach, so etwas wie ein spanischer Thoma zu werden, ist leider nicht viel weiter gekommen, und Manuel Benedito hat es wohl dazu gebracht, heute einer der gesuchtesten Porträtisten in Madrid zu sein, aber um die Lösung neuer künstlerischer Probleme ist es ihm nicht zu tun. Besonders schmerzlich ist es, daß Julio Romero de Torres allzu früh an einem toten Punkt angelangt ist, daß seine leicht stilisierte Kunst, die vor 15 Jahren für Spanien fast eine künstlerische Revolution bedeutete, allzu rasch in Manier erstarrt ist. Mehr denn je erkennt man heute, daß in dieser Kunst zuviel Literatur steckt, daß diese Art von allegorischer Malerei zu dünn ist. Die Landschaftsmalerei wird von den katalanischen Künstlern weit mehr gepflegt als von den anderen spanischen. Nicht zuletzt von dem in allen Sätteln gerechten Rusiñol und von J. Mir, zu deren Kreis noch Nicolas Raurich und B. Gili Roig gehören. Unter den katalanischen Porträtisten von verwandter künstlerischer Gesinnung sind Ricardo Canals und Ramon Casas zu nennen.

Für die Neubelebung der religiösen Malerei schien vor einigen Jahren der Baske Elias Salaverria eine große Hoffnung. Aber bei aller unleugbaren Begabung ist ihm verhältnismäßig nicht mehr gelungen, als seinen deutschen Kollegen von der Art Baumhauers.

Sind alle die bisher genannten Künstler mehr oder weniger auch in Deutschland zum mindesten dem Namen nach bekannt, so dürfte der Maler José Gutiérrez Solana gänzlich unbekannt sein. Und doch verdient er nicht weniger Aufmerksamkeit als die meisten oben aufgeführten spanischen Maler. Dieser Künstler, der heute in den Vierzigern steht, hat sich nicht nur als Maler betätigt. Seine schriftstellerische Tätigkeit ist sicher ebenso bedeutend, und diese beiden Arten der Betätigung ergänzen einander in seltener Weise. Es sei daher erlaubt, etwas ausführlicher auf die Art dieses seltsamen Spaniers einzugehen.

Gutiérrez Solana stammt aus dem Norden, aus der Gegend von Santander, und ist somit in gewissem Grade den Zubiaurres verwandt. Die Verwandtschaft erstreckt sich auch zum Teil auf die Wahl der Motive, die dem Leben an der kantabrischen Küste entnommen sind. Aber schon hier zeigt sich die viel herbere und

J. G. SOLANA PROZESSION

J. G. SOLANA STRASSENSZENE

düstere Art Solanas. Eine eigenartige Freudlosigkeit, die sich in seinen anderen, namentlich religiösen Darstellungen zu einer mystischen Askese verdichtet, wo ein fast krankhaft anmutender Drang zur Darstellung des Schaurigen sich enthüllt. In anderen Werken malt der Künstler die Verlassenheit der Armen, die Traurigkeit ihrer Feste, wie ihre Hilflosigkeit im Elend. Kein anderer Maler in Spanien hat seit Goya ein solches Herz für das Elend der Ärmsten besessen. Für ihn ist die Traurigkeit des Proletariats an der Großstadtperipherie weit mehr als ein erwünschtes Motiv, malerisch zerlumpte Gestalten und malerisch reizvolle Elendstilleben auf der Leinwand zu verewigen. Es kann daher nicht verwundern, daß alle Bilder des Künstlers von schwärzlichen Tönen durchzogen sind.

Wie die Gemälde sind auch die Schriften Solanas. Don José ist nämlich nicht nur Maler, sondern greift ebensogern zur Feder. Seine Bücher sind bisher einem größeren Publikum auch in den spanisch sprechenden Ländern nur wenig bekannt geworden. Sie verdienen es aber in höchstem Maß, auch bei uns in Deutschland gelesen zu werden. Denn es sind hier Schilderungen jenes Spanien zu finden, das der Spanier selbst nur selten und meist ungern beschreibt und das der Durchschnittstourist noch seltener aufsucht. Der Schreiber dieser Zeilen

J. G. SOLANA

KREUZIGUNG

CARLOS VAZQUEZ WERBUNG

LOPEZ MEZQUITA ESELREITER

hofft, daß in absehbarer Zeit das vielleicht charakteristischste Werk Solanas, „Das schwarze Spanien", in deutscher Sprache erscheinen kann.

Gar manches im Wesen des Künstlers wird erst klar, wenn man sein Heim in Madrid kennenlernt. Es ist in vieler Hinsicht eine verblüffende Verwirklichung einer „Meyrinkschen" Welt. Da sind ganze Räume mit Sammlungen von Totenkränzen, von Grabsteinen, von mechanischen Puppen, alte Gemälde mit Landschaftsdarstellungen, worin der Kirchturm mit wirklicher Uhr und Spielwerk die Hauptsache ist, endlich ganze Vitrinen, vollgestopft mit lebensgroßen Heiligenfiguren aus der Barockzeit, dem Stil gemäß mit wirklichen Gewändern bekleidet, und im Halbdunkel der Räume eine mehr gespenstische als mystische Stimmung verbreitend.

August L. Mayer

ROMERO DE TORRE — DAME MIT SCHLEIER

S. RUSIÑOL

SPANISCHE LANDSCHAFT

VALENTIN DE ZUBIAURRE FEIERABEND

KUNSTLITERATUR

Waetzoldt, Wilhelm. Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. E. A. Seemann, Leipzig 1921.

Dies flüssig geschriebene inhaltsreiche Buch, das sich wohl nicht nur an den Fachgelehrten, sondern ebensosehr an den Historiker und Kulturhistoriker, den Literarhistoriker und jeden Gebildeten wendet, wird jedem unentbehrlich sein, der sich über die Kunstströmungen und den Geisteszustand einer größeren Periode klar werden und den Zusammenhang zwischen Literatur, Kritik und Publikum erkennen will. Neben solchen Analysen von Kunsttheorien, die aus anschaulicher und aufschlußreicher Inhaltsangabe der mündlichen und schriftlichen Äußerungen kritisierender Forscher und Künstler erstehen, bedeutet das Buch aber auch schöpferische Tat, da das Kulturbild eines abgeschlossenen Zeitraumes für den Leser wach wird. Der überall in die Tiefe mit gründlicher Belesenheit eindringende Verfasser wird zum Biographen all der führenden Persönlichkeiten, die seit Butzbach und Scheurl über Künstler und Kunstwerke schrieben, wobei gewissenhaft sämtliche zugrunde liegenden Quellen (Schriften, Notizen, Reden, Äußerungen) angeführt werden. Johann Friedrich Christ und J. J. Winckelmann werden als Begründer der eigentlichen Kunstwissenschaft ins hellste Licht gerückt, die Anfänge der Fachwissenschaft mit Fiorillo, der auch ausübender Künstler war, und dem genialen scharfen Denker Rumohr aufgezeigt. Das Kapitel: „Maler-Ästhetik" führt in die Gedankenwelt der theoretisierenden Künstler Oeser, Mengs, Hagedorn, Gessner, Füssli nicht weniger bedeutungsvoll wie in den Zeitstil als solchen ein. Den Kunsthistoriker dürften die nachgelassenen Schriften des Mengs, aus denen vieles mitgeteilt wird, am meisten interessieren. Manche der kunstschriftstellernden Persönlichkeiten, z. B. der oft verkannte „Kunst-Meyer" Goethes oder Georg Forster, erscheinen in günstigerer Beleuchtung. Einzelheiten aus der Literatur des „Sturm und Drang" wie die köstliche Beschreibung Heinses von Gemälden des Rubens, die jetzt alle in München sind, bedeuten in der Frische und Lebendigkeit des Nacherlebens neben dem interessanten Kapitel über die Romantik den Höhepunkt dieser umfangreichen Arbeit, auf deren Fortsetzung im Bande: von Schnaase bis Justi man mit Recht gespannt sein darf.

Nasse

Dehio, G. Geschichte der deutschen Kunst. Zweiter Band des Textes und der Abbildungen. Berlin und Leipzig 1921. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

Im Zeitalter des Internationalismus galt es anscheinend als eine Schande, eine Kunstgeschichte eines bestimmten Volkskreises zu schreiben; denn wenn man Umschau hält in der kunsthistorischen Literatur der einzelnen Kulturvölker, so ist das Fehlen einer größeren Zusammenfassung der künstlerischen Leistungen, von populären, unzureichenden Versuchen abgesehen, bei fast allen Nationen, die hier in Betracht kommen, auffallend;

nur Italien macht mit der groß angelegten Materialsammlung Venturis eine Ausnahme. Weder in Frankreich noch in England wird ein solcher Versuch unternommen. Dabei kann man aber weder dort noch in Deutschland über mangelnde Produktivität der Kunstwissenschaft klagen. Ist in dem immer noch an dem schönen Wahn des Internationalismus hängenden Deutschland die geringe, fast mißachtende Aufnahme des Dehioschen I. Bandes zu erklären, da doch sonst jedem künstlerisch sein sollenden Abreißkalender die begeistertsten Lobreden gehalten werden? Aber an diesem Werke Dehios kann man nicht gleichgültig vorübergehen; von irgendeiner Seite, von der wissenschaftlichen Leistung, von dem tiefen vaterländischen Gefühl des Buches oder von dem stilistischen Feingefühl der Darstellung muß man gepackt werden. Von dem wissenschaftlichen Werte braucht es nicht viel Herumredens; wie keiner in Deutschland beherrscht Dehio den Stoff, weiß er ihm neue Ansichten abzugewinnen, neue Gesichtspunkte in die Debatte zu werfen, das gesamte ungeheure Material in Zusammenhang mit der übrigen Kultur des deutschen Volkes zu bringen. Über das tiefe Gefühl zu seinem Vaterlande, das sich so sehr von allem Hurrapatriotismus fern zu halten weiß, und über die glänzende stilistische Leistung, die nur durch völlige Vertrautheit mit dem Stoffe zustande kommen kann, wurde schon gelegentlich der Besprechung des I. Bandes hier hingewiesen; der II. Band, der die Zeit von 1250 bis zum Ende des 15. Jahrhunderts umfaßt und dessen Abbildungsband mit fast 700 Illustrationen gefüllt ist, steht ihm hierin nicht nach. Ja vielleicht ist dieser Teil mit seiner Bewertung der künstlerischen Leistungen der deutschen Hoch- und Spätgotik noch glänzender als der erste. Hier werden nun auch Probleme, an denen jede allgemeiner gehaltene Kunstgeschichte bisher vorüberging, die aber die Gegenwart besonders interessieren, die Stadtbaukunst, die Anlage der Stadt u. a. m. in den Kreis der Darstellung einbezogen. Da auch die Graphik und das Kunstgewerbe mit hereingenommen sind, liegt auch hier zum ersten Male eine einheitlich gesehene Schilderung aller künstlerischen Äußerungsmittel vor: und das macht vielleicht den größten Wert des Buches aus, diese unter einheitlichen Gesichtspunkten gegebene Entwicklungslinie.

RAMON DE ZUBIAURRE KARTENSPIELERINNEN

VEIT STOSS LEUCHTERENGEL

DIE NEUORDNUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS IN NÜRNBERG

Von Hubert Wilm*)

Der Kunstfreund, der in früheren Jahren das Germanische Museum in Nürnberg besuchen wollte, mußte die lange, aber mittelalterlich enge Kartäusergasse passieren, um den Eingang zu den Sammlungen zu erreichen. War schon der Spaziergang längs des Burggrabens bis zum Kartäusertor geeignet, den Museumsbesucher in eine erwartungsvolle Stimmung zu versetzen, so taten die Enge der Kartäusergasse und die Eintrittspforte ins Museum noch das ihre, um den Besucher mit einem Hauch von Romantik zu umgeben. Kaum hatte man die schmale Steinpforte durchschritten und war einige Stufen zur Tiefe gestiegen, so stand man schon in dem in ewigem Dämmerlicht ruhenden alten Kreuzgang des ehemaligen Kartäuser-Klosters. Von hier aus konnte man den Rundgang durch die weitverzweigten Räume des Museums antreten. Dämmerlicht und Dunkelheit, in manchen Räumen sogar Finsternis, herrschten vor und sollten eine so recht mittel-

*) Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf das demnächst erscheinende, reich illustrierte Werk: Hubert Wilm, Mittelalterliche Plastik im Germanischen Museum zu Nürnberg; Holbein-Verlag, München. Die Schriftleitung

alterliche Stimmung erzeugen. In der Tat war manches Interieur in diesem Zwielicht recht malerisch und dem Charakter seiner Zeit nicht unähnlich, aber die ausgestellten Kunstwerke selbst, die Gegenstände, die der kundige Besucher sehen und genießen wollte, verschwanden in dieser für sie unheilvollen Beleuchtung. Stimmung hier, Stimmung dort, Stimmung überall!

Heute ist es anders. Sollte wirklich heute ein Besucher des Museums aus alter Gewohnheit die Kartäusergasse hinaufwandern, um dort die idyllische Klosterpforte zu suchen, so würde er an der endgültig geschlossenen Türe nichts als ein amtliches Plakat finden, das ihm in ein paar kurzen Worten mitteilt, daß sich der Eingang zu den Sammlungen fortan Kornmarkt Nr. 1 im Neubau befindet. Etwas ernüchtert wird er dann vor Kornmarkt Nr. 1 aufmarschieren und wird schon an der einfachen, ruhigen Fassade, noch mehr aber an der ganz nach modernen Grundsätzen erbauten, mit viel Licht erfüllten Vorhalle des von German Bestelmeyer geschaffenen Neubaues merken, daß sich hier vieles, um nicht zu sagen alles geändert hat.

Über eine breite, monumentale, dabei bewußt schmucklose Steintreppe gelangt man ins Obergeschoß des Neubaues, das mit seiner stattlichen Anzahl von 30 Sälen den wertvollsten Bestandteil der Sammlungen, die Groß-Plastik und die Gemälde, birgt. Wer diese in drei parallelen Fluchten angeordneten, zum Teil mit Oberlicht beleuchteten Räume das erstemal betritt, will es nicht glauben, daß die hier ausgestellten Kunstwerke die gleichen sind, die in den Dunkelkammern des alten Baues jahrzehntelang ein freudloses Dasein fristeten.

Der erste Saal, das Primitiven - Kabinett I, gibt den Auftakt. Eine hell getünchte Wand, eine niedrige, grau gestrichene Holzvertäfelung, die die einzelnen Sockel der Plastiken zu einer ruhigen Einheit verbindet, das ist der äußere Rahmen, der diesen Saal, wie alle folgenden, gleichmäßig zusammenhält. Hier stehen die frühesten Holzplastiken des Museums, Bildwerke vom 12., 13. und 14. Jahrhundert. Als Anfang drei romanische Madonnen, darunter ein Glanzstück wie die große sitzende Mutter Gottes aus Zirbelholz mit alter Bemalung, eine der schönsten ihrer Art. Zwei große romanische Holzkruzifixe, dann der schöne Zyklus von drei sitzenden rheinischen Madonnen des 14. Jahrhunderts. Einige frühe Bilder, darunter der neuerworbene kleine Flügel eines Tragaltars um 1380 und die ebenfalls neu erworbenen prächtigen Figuren eines stehenden Bischofs um 1400 und eines sitzenden Bischofs um 1430 (Abb. S. 319), beide niederrheinische Arbeiten mit völlig intakter alter Fassung, fügen sich aufs glücklichste in den ruhig abgestimmten Raum ein. Das direkt anschließende Primitiven - Kabinett II birgt als Hauptschatz die vorläufig als Leihgabe ausgestellte, spätromanische Holzfigur Johannes des Täufers (Abb. S. 316), früher in der Sammlung Benoit Oppenheim. Diese Figur ist als freiplastische romanische Standfigur in Holz mit vollständig erhaltener alter Bemalung und Vergoldung ein Unikum. Auf dem schön gegliederten, mit dem romanischen Vierpaß geschmückten Sockel steht der in einen langen Mantel gehüllte, das Lamm als Attribut tragende jugendliche heilige Johannes. Die Gesichtsform verrät deutlich den Einfluß, den die byzantinische, man möchte hier beinahe sagen die ostasiatische Kunst auf die deutsche frühmittelalterliche Kunsttätigkeit ausgeübt hat. Seiner Herkunft aus Schülzburg nach ist das Bildwerk der schwäbischen Schnitzerschule zuzuzählen. Zu beiden Seiten des Johannes sind je zwei stehende und zwei sitzende frühe Madonnen vom 13. und 14. Jahrhundert, ebenfalls Neuerwerbungen, aufgestellt. Eine erst kürzlich in das Museum gelangte lebensgroße Büste einer Heiligen (Abb. S. 317), kölnisch, vom Anfang des 14. Jahrhunderts, die der Johannesfigur an künstlerischer Qualität und an tadelloser Erhaltung nicht nachsteht, soll gleichfalls in diesem Raume zur Ausstellung kommen. Die Stirnwand des Saales schmückt das in Kupfer getriebene und vergoldete, große romanische Antependium aus Schleswig-Holstein.

Der erste Hauptsaal (Abb. S. 313) der sieben mächtige Räume umfassenden Mittelreihe bringt in schöner, lockerer Anordnung die größeren Hauptwerke des frühen 15. Jahrhunderts aller Schulen. Tafelgemälde, darunter die Kreuzigung Stephan Lochners und die schöne Verkündigung von Konrad Witz (Abb. geg. S. 312), ein Bild des Weilheimer Meisters und eines von Gabriel Mälleßkircher füllen den Raum, der durch die Aufstellung weniger, aber ausgewählt guter, durchweg lebensgroßer Holzplastiken aus dem 14. und 15. Jahrhundert belebt wird. Als besonders edel seien hier hervorgehoben die zwei frühgotischen Einzelfiguren einer Heimsuchung der schwäbischen Schule um 1350 und die in alter Goldfassung prangende, große Nürnberger Mutter Gottes vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

Die nun folgenden drei Säle der Mittelreihe bergen den reichen Schatz des Museums an gotischen Tafelbildern und ganz erhaltenen Altarwerken.

Der erste Saal zeigt die spätgotischen Bilder der schwäbischen, Kölner und westfälischen

GERMANISCHES MUSEUM, NÜRNBERG NEUBAU: RIEMENSCHNEIDER-SAAL

Schule. Vier teils vollständig erhaltene Altarwerke, ein Schnitzaltar aus Bronnholzheim in Württemberg, ein Altarwerk des Valentin Lendenstreich in Saalfeld, ein sächsisch-thüringischer Altarschrein und der schöne südtirolische Schrein aus der Richtung Michael Pachers unterbrechen die stattliche Reihe der Altarbilder. Im nächsten Saal kommt in eindrucksvoller Weise die Tiroler Schule zum Wort. Zwischen drei sehr schönen Tafelbildern aus der Werkstatt des Friedrich Pacher stehen die beiden lebensgroßen, vollrunden Schreinfiguren der Heiligen Leonhard und Stephan, die in allernächster Nähe Michael Pachers entstanden sein dürften (Abb. S. 313). Der spätere, reizlose, schwarzweiße und rot-weiße Anstrich der Figuren beeinträchtigt aufs empfindlichste ihre Wirkung. Bei beiden Plastiken ist unter dem neuen Anstrich die alte Bemalung und Vergoldung erhalten, und man darf auf den Tag gespannt sein, an dem sie, freigelegt, in ihrem ursprünglichen Gewande strahlen. Bilder aus der bayerischen und Salzburger Schule, charakteristische Beispiele der bayerischen spätgotischen Plastik, darunter ein Apostel vom Meister der Blutenburger Figuren, vervollständigen die Einrichtung des Raumes.

Daß der anschließende Nürnberger Saal einer der reichhaltigsten der ganzen Sammlung ist, versteht sich von selbst. Eine so stolze Reihe spätgotischer fränkischer Altarwerke und Tafelbilder hat kein anderes Museum aufzuweisen. Der etwas handwerklich anmutende Schrein des ehemaligen Hochaltars der Katharinenkirche zu Nürnberg wird in seiner Wirkung beeinträchtigt durch die Qualität des mächtigen Mittelschreins des Hersbrucker Altars mit der Mutter Gottes und den vier Kirchenvätern, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt Michael Wolgemuts entstanden ist. Wie zwei Urväter ragen in diesen Kreis der Spätgotik die Kolossalfiguren zweier heiliger Könige aus dem Ende des 14. Jahrhunderts herein. In ihnen ist noch die monumentale Kraft des hohen Mittelalters lebendig und es wird durch ihre Gegenwart gerade in diesem Saal deutlich, wie sich die Spätgotik mehr und mehr vom Monumentalen abkehrte und ins Zierliche, Dekorative verlor. Es ist nötig, hier nachdrücklichst zu verweilen; dies seltene Nebeneinander von Plastiken aus der Zeit vor 1400 und solchen um 1500 spricht für den, der sehen kann und will, mehr, als ganze Bände über Stilkritik es vermögen.

Aufnahme des Germanischen Museums, Nürnberg

KONRAD WITZ
VERKÜNDIGUNG

GERMANISCHES MUSEUM, NÜRNBERG NEUBAU: ERSTER SAAL DER MITTELREIHE

GERMANISCHES MUSEUM, NÜRNBERG NEUBAU: PACHER-SAAL

MICHAEL PACHER (UM 1460) DIE GEBURT MARIAS (NEUERWERBUNG)

HANS BURGKMAIR　　　　MARIA MIT DEM KINDE

SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1280 ▫ ST. JOHANNES DER TÄUFER
(Leihgabe aus Privatbesitz)

Während der nun folgende Dürersaal keinerlei plastischen Schmuck mehr aufweist, enthält das ihn flankierende Burgkmair-Kabinett außer den Tafelgemälden wieder einige Hauptwerke spätgotischer schwäbischer Plastik. Neben der prächtig gemalten Mutter Gottes im Garten (Abb. S. 315) und dem Sebastiansaltar von Burgkmair stehen die zwei reichbewegten großen Hochreliefs zweier Heiligenpaare, Zosimus und Barbara, Gereon und Katharina von Alexandria, Arbeiten eines schwäbischen Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die in seltener Qualität den damals weitverzweigten Parallelfaltenstil dokumentieren. Und als interessantes Beispiel für die üppigen Blüten, die die Fortentwicklung dieses barockisierenden spätgotischen Faltenstils zeitigte, finden sich im gleichen Raum die zwei wildbewegten Holzfiguren Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten vom Meister des Breisacher Hochaltars.

Dürer ist mit seinen Idealbildnissen Kaiser Karls des Großen und Kaiser Siegismunds, seinem Herkulesbild, seiner Replik der Münchener Beweinung, seinem Michael Wolgemut und dem schlecht erhaltenen Bildnis Kaiser Maximilians nicht so gut vertreten, wie man es ihm in seiner Vaterstadt gerne wünschen möchte. Ich finde hier die erste schmerzliche Lücke in den Sammlungen des Museums, die wohl heute schwer mehr auszufüllen sein wird. Man wünschte sich gerade hier wenigstens ein Bild Dürers von der unerhörten Qualität und Erhaltung der Berliner Porträts oder der Münchener Apostel.

Mit zwei kleineren Sälen, deren einer die Manieristen, deren anderer die Kunst des späten 17., des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in sparsamen Proben zeigt, schließt die große Flucht der Haupträume. Die an der Nordseite parallel zur Hauptreihe laufende Flucht von acht kleinen Seitenlichtkabinetten birgt die kleineren Gemälde des Museums. Der kölnischen, Nürnberger, schwäbischen Schule ist je ein Raum gewidmet. Ein Donauschul-Kabinett bringt treffliche Werke Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers, ein Baldung Grien-Raum und ein Niederländer-Kabinett schließen sich an. Der letzte dieser kleinen Säle enthält die deutschen Kleinmeister vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Seitenlichträume an der Südseite bergen zum größten Teil wieder spätgotische Holzplastik. Der südöstlichste Raum ist als einziger im ganzen Neubau durch Zusammenfügung der vollständig erhaltenen alten Architekturteile zu einem spätgotischen Kirchenraum, einer getreuen Rekonstruktion der Ebracher Kapelle umgewandelt. Drei besonders schöne Nürnberger Skulpturen kamen in ihm zur Aufstellung. Hier steht die berühmte Nürnberger Madonna (Abb. S. 325), die erst in jüngster Zeit von ihrem neuen, feldgrauen Anstrich befreit und in ihrer ursprünglichen Bemalung freigelegt wurde. Die alte originale Fassung ist zum größten Teil tadelfrei erhalten: die

KÖLNISCHER MEISTER UM 1320 BÜSTE EINER HEILIGEN
(Neuerwerbung)

zarte Fleischfarbe mit den kräftig roten Wangen und Lippen, das weiche Blau des Mantels und der mit Silberornamenten belegte braune Bolus des ehemals goldenen Gewandes. Eine Wand schmückt der Baldachinaltar aus der Kirche zu Trautskirchen mit einer schönen Mutter Gottes im Strahlenkranz; das Gegenüber bildet die große, spätgotische, sitzende Nürnberger Mutter Gottes auf der Mondsichel (Abb. S. 323).

Im Weitergehen kommt man an dem schönen Temperabild der Auffindung Mosis von Lukas van Leyden, an den Porträts und den allegorischen Darstellungen Cranachs und seines Kreises vorbei. Dann kommen wieder Räume, die der Plastik gewidmet sind. Die deutschen Bronzebildwerke des Museums, hauptsächlich Nürnberger Arbeiten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, mit Peter Vischer und seiner Schule an der Spitze, füllen ein mit kostbaren alten Möbeln und Gobelins dekoriertes Kabinett. Kleinplastik in Holz, darunter das Modell zu der Kreuzigungsgruppe auf der Bamberger Rathausbrücke von Heinrich Mutschelle, Elfenbeinplastik, Eisenschnitte, Reliefs in Wachs und Solenhofer

Aufnahme des Germanischen Museums

NIEDERBAYERISCHER MEISTER UM 1430
MUTTER GOTTES

Aufnahme des Germanischen Museums

RHEINISCHER MEISTER UM 1430
HEILIGER BISCHOF (NEUERWERBUNG)

NÜRNBERGER MEISTER UM 1480 ◻ ALTARSCHREIN MIT DER VERLOBUNG DER HL. KATHARINA

Stein sind zwischen die Bronzebildwerke verteilt. Ein dunkel olivgrüner Wandanstrich gibt diesen kleineren Seitenlichträumen im Gegensatz zu den großen Oberlichtsälen einen intimen, fast wohnlichen Charakter. Das Riemenschneider-Kabinett (Abb. S. 312) zeigt den großen Würzburger Meister zusammen mit Werken der schwäbischen Schnitzerschule, aus der er hervorgewachsen ist. Seine hl. Elisabeth ist trotz der vielfachen neueren Ergänzungen ein Kunstwerk von hohem Rang, dem als gleichwertige Schöpfung die reizende kleine Gruppe der Anbetung mit dem knienden König, ein vorzüglich erhaltenes Stück, zur Seite steht. Gleichfalls den besten Holzbildwerken des Museums zuzuzählen ist die im selben Raum aufgestellte Lindenholzgruppe der Anna Selbdritt (Abb. S. 324), eines unbekannten schwäbischen Meisters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Dies von einem bezaubernden Rhythmus durchflossene Kunstwerk vertritt die Ulmer Schule, der es entstammt, in den Sammlungen des Museums aufs glücklichste. Eine selten schön erhaltene originale Bemalung und Vergoldung zeigt die in

TIROLER MEISTER UM 1430

Aufnahme von Christoph Müller, Nürnberg

DIE KRÖNUNG MARIAS

KÖLNISCHER MEISTER (UM 1350) MUTTER GOTTES
(Neuerwerbung)

der Form etwas derbe, aber von schlichter Hoheit erfüllte Gruppe der Anbetung der hl. drei Könige, eine oberrheinische Arbeit vom Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Veit Stoß, das Haupt der Nürnberger Bildhauerschule der Spätgotik, ist mit mehreren eigenhändigen Werken und einigen guten Arbeiten seiner Werkstatt aufs beste vertreten. Die Mutter Gottes von seinem Wohnhaus, der überlebensgroße Christus am Kreuz aus dem Heiliggeistspital in Nürnberg, sein Leuchterengel (Abb. S. 310), seine hl. Katharina im Grabe sind Meisterwerke allerersten Ranges. Der ebenfalls im Veit-Stoß-Saal aufgestellte Altarschrein mit der Darstellung der Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskind (Abb. S. 320) zeugt in glücklichster Weise für den hohen Grad künstlerischer Kultur, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Nürnberger Werkstätten für kirchliche Kunst erreicht war. Den Schluß der spätgotischen Holzplastik bildet ein Kabinett mit Bildwerken der Tiroler, rheinischen und bayerischen Schule. Die Hauptwand beherrscht hier die große, freiplastische Gruppe der Krönung Marias, eine Tiroler Arbeit vom frühen 15. Jahrhundert (Abb. S. 321), deren prächtige Goldfassung erst kürzlich von späteren, störenden Lasuren gereinigt wurde. Die rheinische Schule ist vertreten durch die lebensgroße Standfigur eines hl. Nikolaus in tadellos erhaltener alter Fassung; die bayerische Schule der Frührenaissance vertritt ein ausgezeichnetes Werk eines Meisters aus der Richtung Hans Leinbergers, eine stark bewegte Gruppe mit Christus und dem ungläubigen Thomas. Hans Leinberger selbst ist in den Sammlungen des Museums nur vertreten mit dem kleinen, aber bedeutenden Holzmodell einer Mutter Gottes in alter Vergoldung, mit dem kleinen Relief der Kreuzabnahme und mit der ihm wohl als sicher zuzuschreibenden Gruppe der Gerichtsdarstellung (Abb. S. 327). Die niederbayerische Plastik des frühen 16. Jahrhunderts dem Museum in einigen großen Stücken zu sichern, wäre eine dankenswerte Aufgabe seiner Leitung, zumal gerade diese Schule in der Gemäldesammlung auf der Nordseite so gut vertreten ist.

In dem jetzt folgenden, blau gestrichenen, kleinen Kabinett sind die gotischen Tonbildwerke, deren schönste, die sechs sitzenden Apostel um 1400, einer Nürnberger Werkstatt entstammen, aufgestellt. Ein großer Oberlichtsaal, der Holzplastik des 18. Jahrhunderts ge-

NÜRNBERGER MEISTER (UM 1480) MUTTER GOTTES

widmet, schließt sich an. Hier sind in jüngster Zeit in rascher Folge mehrere bedeutsame Neuerwerbungen aufgestellt worden: die vollrunde, spätbarocke Figur einer Maria auf der Weltkugel, eine kniende Maria von einer Verkündigung, Ignaz Günther nahestehend, und ein kniender Hirte, wohl der hl. Wendelin, um 1750, den ich wegen seiner mit den einfachsten Mitteln erreichten, tiefinnerlichen Verzücktheit und seiner charakteristischen Faltenbehandlung dem von Adolf Feulner entdeckten Landshuter Bildhauer Hiernle zuweisen möchte. Das ebenfalls erst kürzlich aufgestellte Hochrelief eines Engels von einer Verkündigungsgruppe (Abb. S. 326) ist nicht nur wegen seiner prächtigen Gold- und Silberfassung, sondern vor allem wegen des hohen Adels seiner Konzeption vielleicht das anziehendste Stück des ganzen Saales. Der mit Worten nicht zu schildernde Liebreiz seines Gesichtes und seiner Hände, die Anmut seiner bis ins kleinste ausbalanzierten Bewegung lassen einen wahrhaft großen Künstler als Schöpfer dieses Rokokobildwerkes vermuten. Das Stück stammt aus einer Freisinger Kirche, in der nachweislich Asam und Günther gearbeitet haben, und dem Kreise Egid Quirin Asams wird

ULMER MEISTER (UM 1520) MUTTER ANNA SELBDRITT

man es auch zuweisen müssen. Als besonders erfreulich empfindet man gerade in diesem Saal die Tatsache, daß in Nürnberg, im Gegensatz zu manchen anderen Museen, alle Neuerwerbungen unverzüglich den Besuchern der Sammlungen zugänglich gemacht werden.

Beim Verlassen des Obergeschosses wird man noch vor der im ersten Oberlichtsaal aufgestellten frühgotischen kölnischen Mutter Gottes aus Quarzsandstein, der letzten Neuerwerbung des Germanischen Museums, verweilen (Abb. S. 322). Eine frühe Steinfigur von dieser Qualität und Erhaltung heute noch im Kunsthandel zu finden, darf als ein wahrhaft nicht alltäglicher Glücksfall bezeichnet werden. Der letzte langgestreckte Saal der Nordseite des Obergeschosses enthält den reichen Bestand des Museums an kirchlichen und profanen Gold- und Silbergeräten. Was früher im alten Bau in mehreren Räumen zerstreut war, ist hier in zeitgeschichtlicher Ordnung zu einer einzigartigen Ausstellung vereint.

Steigt man die mächtige Steintreppe wieder herab und durchschreitet die lichte Ehrenhalle

NÜRNBERGER MEISTER AUS DER RICHTUNG PETER VISCHERS (UM 1510) ◻ TRAUERNDE MARIA ◻ (NÜRNBERGER MADONNA)

des Neubaues, so gelangt man in das dreischiffige, von Backsteinkreuzgewölben überdeckte Lapidarium. In schöner, übersichtlicher Anordnung sind hier, meist auf alten Kapitälen ruhend, die älteren Steinskulpturen des Museums aufgestellt. Unter diesen ragen als besonders qualitätvoll die Figuren der Adam Kraftschen Verkündigung, die anmutige Madonna aus Roßtal, die Würzburger Weinbergs-Madonna und die spätgotische Figur einer Heiligen, ehemals am Klarenkloster in Nürnberg, hervor.

Zwei Zugänge führen vom Lapidarium aus in die im Erdgeschoß untergebrachten kunstgewerblichen Fachsammlungen. Unter Verwendung von teilweise starkfarbigen Wandanstrichen ist hier eine reich gefüllte, stolze Reihe von Sälen geschaffen, die, je zu einem Zeitbild abgerundet, die Schätze des Museums an deutschen kunstgewerblichen Gegenständen aller Zeiten darbieten. Stücke aus Bronze, Zinn, Holz, Elfenbein, Perlmutt, die Fayencen, Porzellane, Gläser, Webereien sind in sachlicher, aber doch dekorativer Aufmachung, unter Hinzufügung alter Möbel und Bilder zu einer abwechslungsreichen Schaustellung vereint.

Die Verbindung zum Zentrum des alten Museumsbaues, zur gotischen Kartäuserkirche, stellt ein mit alten Grabsteinen und Steinbildwerken geschmückter Gang, der vom Lapidarium aus südwärts führt, her. Die um die Kirche herumliegenden alten Kreuzgänge, die in früheren Zeiten düster und unfreundlich schienen, sind jetzt, durch Entfernung der zahlreichen modernen buntfarbigen Glasfenster licht und freundlich geworden. Die Kartäuserkirche selbst erkennt man kaum wieder. Die endlose, alle vier Wände entlanglaufende Reihe der Holzskulpturen, die in dieser Zusammenstellung aussahen wie eine schlecht ausgerichtete Kompagnie Soldaten von verschiedenster Größe, ist verschwunden. Fort sind auch die zahlreichen, quer in das Schiff der Kirche gestellten Altarwerke und die modernen Ausstellungsvitrinen, durch die der architektonisch so schöne mittelalterliche Raum bis zum Bersten angefüllt war. Nur wenige, dem gewaltigen Ausmaß der Kirche entsprechende monumentale Bildwerke, darunter das im Jahre 1919 erworbene überlebensgroße Grabdenkmal des Grafen Sayn schmücken jetzt die Wände.

In den zahlreichen übrigen Räumen des alten Museumsbaues, die zurzeit nicht zugänglich sind, harren die kulturhistorischen Sammlungen, die Waffen- und die Studiensammlung ihrer Neuaufstellung. Mit dem Besuch des Handelsmuseums, das in einem der Kartäuserkirche benachbarten Raum untergebracht ist, schließt der Rundgang durch die reichen Sammlungen.

Vergegenwärtigt man sich nun nochmals den Eindruck der neueingerichteten Räume und stellt die Frage nach dem Resultat dieser Umordnung, so wird zum Schluß nochmals zusammenfassend wiederholt werden müssen, was gelegentlich der Beschreibung des Neubaues schon des öfteren angedeutet wurde: den auf eine überlebte Scheingotik hin abgestimmten Räumen des alten Museums, in denen das einzelne Kunstwerk schlecht oder gar nicht zur Geltung kam, stellt sich in dem jetzt vollendeten Neubau eine lichtdurchflutete, freundliche Flucht von vorsichtig und locker gefüllten Sälen gegenüber, in denen in richtiger Erkenntnis der musealen Er-

MEISTER AUS DER RICHTUNG E. QU. ASAMS ▫ VERKÜNDIGUNGSENGEL (UM 1750) ▫

HANS LEINBERGER (FRÜHWERK) GERICHTSSZENE (UM 1510)

Aufnahme von Christoph Müller, Nürnberg

fordernisse der schlichteste äußere Rahmen gewählt und dem Einzelkunstwerk das Ausstrahlen der ihm innewohnenden Kraft aufs glücklichste ermöglicht wurde. Dokument des feinsinnigen Taktes, der den neuen Leiter des Museums auszeichnet, wird immer die absolute, den persönlichen Geschmack bereitwillig unterordnende Sachlichkeit bleiben, mit der diese Neuaufstellung in die Tat umgesetzt wurde.

Zwei Gelehrte, der frühere Direktor des Germanischen Museums, Geheimrat von Bezold, der mit zäher Energie in schweren Kriegs- und Revolutionsjahren die Vollendung des Neubaues zu Ende führte, und der jetzige Leiter, Dr. Heinrich Zimmermann, der ihn, ernsten Hemmungen und Schwierigkeiten zum Trotz, so schön einrichtete, haben hier gemeinsam ein Werk geschaffen, das für lange Zeit vorbildlich bleiben und ihnen den aufrichtigen Dank aller Kunstfreunde sichern wird.

NÜRNBERGER MEISTER (UM 1480) ENGEL

CASPAR DAVID FRIEDRICH

STADTMAUER VON GREIFSWALD

CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE VOR DRESDEN

DIE LEIHGABE LAHMANNS IN DER DRESDNER GALERIE

Als Alfred Lichtwark im August 1909 in Dresden war, um auf Bilder von Runge, Friedrich, Carus usw. zu fahnden, besuchte er eine Dame, die einen kleinen Friedrich haben sollte. Aber er kam zu spät. Sie hatte ihn kurz vorher an einen Herrn Lahmann, Neumann oder Naumann verkauft, der hinter dem Weißen Hirsch in irgend welcher Straße Nr. 6 wohnen sollte. „Diese Schwierigkeiten" — so schreibt Lichtwark in einem seiner Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, XVII. Band, S. 234 — „weckten meine Lebensgeister. Ich fuhr sofort hinaus, ging zum Bürgermeister und trug meinen Fall vor mit allen unrechenbaren Ansätzen. Ein Herr, der Bilder hat, das ist Herr Friedrich Lahmann. Nummer 6 wohnt er auch, Ringstraße. Das war rascher gegangen, als ich dachte. Und stimmen tat es auch. Er hatte den Friedrich und hatte eine Fülle anderer Bilder und Handzeichnungen, gerade von den Meistern, die ich besonders liebe: von Friedrich, Carus, Overbeck, Gille — dem Dresdner, der uns zuerst auf der Jahrhundert-Ausstellung aufgegangen ist . . . Er hat einen Kopf von Overbeck, nicht groß, aber über die Maßen herrlich. Den kriegen wir, das hilft nichts. Es ist ein großes Meisterwerk. Ich bin wieder ganz frisch, seit ich diese schönen Bilder gesehen habe und fühle ein heißes Begehren. Herr Lahmann sammelt ganz in dem Sinn, der mir liegt . . . Herr Lahmann, ursprünglich Jurist, füllt sein Leben als Sammler und Dichter . . . . Der große Arzt ist sein Bruder. Sie stammen aus Bremen . . . ."

Wer die Sammlung Lahmann gesehen hat und nicht auf die ganz Modernen eingeschworen ist, der wird sein Entzücken teilen. Eine köstliche Sammlung! Lahmann hat, wie einst Graf Schack, ganz nach eigenem Geschmack gesammelt, ohne sich um die Tagesgrößen zu kümmern — vielleicht an zweihundert Gemälde und noch weit mehr Handzeichnungen. Seine Lieblinge hat Lichtwark in dem angeführten Briefe genannt. Er liebte und sammelte sie

CARL GUSTAV CARUS — EIN WANDERER IN NÄCHTLICHER FELSENLANDSCHAFT

längst, ehe sie auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 „entdeckt" wurden. Nun hat er der Dresdner Galerie von seinen Schätzen eine Sammlung von 46 Gemälden als Leihgabe zur Verfügung gestellt, die einen eigenen Raum im zweiten Obergeschoß füllen, wo sie Direktor Posse geschmackvoll aufgehängt hat. Mit Recht sagt er in dem Vorwort zu dem kleinen Sonderkatalog der Ausstellung, daß diese Auswahl von Gemälden und Studien aus der Lahmannschen Sammlung einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der älteren Malerei Dresdens im 19. Jahrhundert bilden. „Die geschichtliche Bedeutung dieser Dresdener Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre reicht nach der Erkenntnis von heute weit über die Grenzen der Stadt und des sächsischen Landes hinaus. Nirgends kraftvoller als hier und in Hamburg ist unter den Wehen einer schweren Zeit ein neues lebendiges Naturgefühl erwacht, das gegen Herkommen und akademische Formel sich aufbäumt und dessen Geschichte das ganze 19. Jahrhundert erfüllt. Den führenden Geistern der jungen romantischen Bewegung ist Dresden jahrzehntelang Treffpunkt gewesen, für die Entwicklung ist es ein überaus fruchtbarer Boden geworden, und Runges Sehnsucht nach einer neuen Landschaftskunst hat in Dresden ihre wahrste Erfüllung gefunden, in dem Schaffen Caspar David Friedrichs und seines Kreises."

Carl Gustav Carus, der Leibarzt des Königs Friedrich August II. von Sachsen, der Theoretiker dieses Künstlerkreises und zugleich selbst Maler, ist in der Leihsammlung mit elf Bildern vertreten. In der Jahrhundert-Ausstellung hatte man ihn übersehen. In den Kunstgeschichten nennt man ihn als einen nicht ungeschickten Dilettanten. Jetzt lernt man ihn besser kennen und schätzen. Erdlebenbilder nannte er selbst seine Schöpfungen, durchweg Landschaften, die wohl zum Teil den Gemälden Friedrichs und des Norwegers Johann Christian Claussen Dahl nahestehen, doch aber zum andern Teil soviel Eigenart und Kraft zeigen, daß man diese nicht leicht mit den Gemälden seiner beiden Freunde verwechseln wird. Ein feines Naturempfinden erfüllt sie, eine Innerlichkeit, die aus tiefstem Versenken in die feinen Reize schlichter Motive geboren ist und ganz anderer Natur ist, als was man in den meist bewunderten Landschaften

CARL GUSTAV CARUS

MONDNACHT IM SCHILF

CASPAR DAVID FRIEDRICH STRAND BEI RÜGEN

des 19. Jahrhunderts sonst zu bewundern gewohnt ist. Die Brandung bei Rügen und die Mondnacht im Schilf, die wir hier wiedergeben, sind treffliche Beispiele der Naturbetrachtung, die Carus als sein Eigentum pflegte. Ein Hünengrab, die Mondnacht bei Rügen, ein Wanderer in nächtlicher Felsenlandschaft und eine Vorfrühlingslandschaft gehen in dieselbe Richtung. Sachlicher aufgefaßt ist die Gebirgslandschaft mit den drei Felsen, die sich in charakteristischer Gestaltung vom Himmel abheben. Eine italienische Stadt bei Nacht und das römische Kolosseum bei Mondlicht geben kräftigere Lichtwirkungen romantischer Natur. Weiter sind vier Bilder von Caspar David Friedrich vorhanden, von denen wir den Mann an der Stadtmauer von Greifswald und den Strand bei Rügen wiedergeben. Sie sind ebenso wie die zwei Männer am Meer voll der lyrisch-romantischen Träumerei, die die Grundstimmung seiner Kunst bildete, aber zugleich aus der echt malerischen Anschauung gemalt, die, an den Schöpfungen seiner akademisch verknöcherten Zeitgenossen gemessen, etwas ganz Neues bedeutete. Die Versuche der Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, der Farben, unter dem Einfluß von Luft und Licht gesehen, geben seiner romantisch gefühlten Kunst das Dauernde, das sie über die rein zeitliche Bedeutung hinaushebt.

Auch der Norweger Johann Christian Claussen Dahl, der mit seiner kräftigen sachlichen Wirklichkeitsmalerei so stark auf die jüngern Maler in Dresden wirkte, ist mit zwei kleinen Bildern vertreten; mit einem sein so selten gesehener Landsmann Thomas Fearnley, den sein Leben zwar weit herum in ganz Europa geführt hat, der aber als Schüler Dahls immerhin der Dresdner Landschafterschule zuzurechnen ist. Seine Meerbucht bei Sorrent gibt einen guten Begriff von seinen künstlerischen Absichten.

Zu den Lieblingen Lahmanns gehört auch Christian Friedrich Gille, der 1805 zu Ballenstedt am Harz geboren wurde, als Maler seine Ausbildung an der Dresdener Akademie erhielt und in der Umgebung Dresdens als Maler lebte und malte, bis er 1899 in dem patriarchalischen Alter von 94 Jahren in dürftigen Verhältnissen starb. Die Dresdner Galerie besitzt von diesem Künstler eine heimkehrende Viehherde, die aber im Vorrat ruht. Nicht weniger als neun Bilder aus Lahmanns reicher Sammlung von Werken dieses Malers frischen nunmehr sein

CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE IM GROSSEN GARTEN ZU DRESDEN

CARL GUSTAV CARUS BRANDUNG BEI RÜGEN

Gedächtnis dauernd auf, nachdem Lahmann schon 1906 in der Berliner Jahrhundert-Ausstellung begonnen hatte, diesen Künstler zur Geltung zu bringen. Gille malte breit und kräftig, vor allem in seinen lebendigen Tierskizzen; seine tonschönen Landschaften aus dem Großen Garten in Dresden und aus der näheren Umgebung Dresdens sind verwandt mit den Landschaften der Schule von Fontainebleau; sie zeigen, daß wenigstens in diesem Künstler der Geist der Dresdner Schule des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts noch lange lebendig weiter wirkte. Freilich spielte der Künstler in Dresden zu den Zeiten von Bendemann, Hübner, Schnorr, Grosse und Pauwels keinerlei Rolle mehr, und er hat es sich sicher nicht träumen lassen, daß er noch einmal so zu Ehren kommen würde, wie dies jetzt geschieht. Aus der älteren Zeit stammt auch ein bemerkenswertes lebensgroßes Mädchenbildnis, das Lahmann unter dem Namen von Friedrichs Zeitgenossen Friedrich Georg Kersting aufführt und das sicherlich diesem Künstler nahesteht. Nennen wir weiter ein anmutiges Bildchen von Eduard Bendemann: Zwei Mädchen am Brunnen, zwei männliche und zwei weibliche Bildnisse — darunter das des Malers und Kunstschriftstellers Platner und dann das der Vittoria Caldoni — von Friedrich Overbeck, ferner eine feine Zwingerstudie von Ludwig Richters Schüler Bernhard Schneider und ein treffliches Frauenbildnis von Robert Schneider, einem Schüler der Dresdner Akademie, der seit 1835 in Hamburg lebte und dort offenbar mit Wasmann in Berührung gekommen ist, sowie ein Bildnis des Kunstforschers Otto Magnus von Stackelberg von dem Dresdner Akademieprofessor Vogel von Vogelstein. In eine noch ältere Zeit führt uns schließlich das Bildnis des Bildhauers Gottfried Schadow von Johann Friedrich Weitsch, genannt Pascha Weitsch (1723—1803). Lichtwark nennt es in dem Bericht über den oben erwähnten Besuch bei Herrn Lahmann ein großes Meisterwerk, das ihm in der Krone stecke.

Gustav Carus macht in seiner Lebensbeschreibung auf das Jahr 1839 die nachdenkliche Bemerkung: „Es ist seltsam, wie doch jene ganze Kunstperiode, in welcher Friedrich, Matthäi, Vogel, Rößler, Klengel und Hartmann tätig waren, jetzt schon so ganz untergegangen oder durch die neu aufgehenden, sich hier

THOMAS FEARNLEY MEERBUCHT VON SORRENT

fixierenden Zweige der Düsseldorfer Schule weit zurückgedrängt ist. Da meine Kunstbestrebungen selbst noch mehr in dieser früheren Zeit wurzelten und immer mit denen Friedrichs so nahe verwandt waren, so macht mir dies oft einen eigenen wehmütigen Eindruck." Und als im Frühjahr 1842 in Dresden eine größere Ausstellung zum Andenken für Tiedge stattfand, schrieb Carus: „Eine Menge alter, fast vergessener Bildergespenster von Matthäi, Klengel, Hartmann standen da wieder auf und sahen einander gelangweilt an; selbst einiges von Friedrich nahm sich schon etwas wunderlich aus, gleichwie einige frühere von mir selbst. Sieht man doch bei solchen Gelegenheiten sogleich, wie schnell das meiste veraltet und wie bald nun das fremdartig werden kann, was eben in seiner Zeit doch so manchen Beifall fand. Aber wie weniges ist dagegen, was sich wirklich zum Zeitlosen zu erheben vermag."

Seit jener Zeit hat sich das Rad der Kunstbetrachtung weitergedreht, und wir sind nun wieder auf dem Standpunkt angekommen, daß wir wie einst die Zeitgenossen Friedrichs die Werte sehen, die jene in den Bildern von Carus, Friedrich, Dahl, Kersting usw. sahen. Matthäi, Klengel, Hartmann und andere damalige akademische Größen sind allerdings nicht wieder lebendig geworden, und so scheint es, als ob die feinen Bilder der Lahmannschen Sammlung, die jetzt der Dresdner Galerie eine neue Anziehungskraft gebracht haben, nach dem Ausspruch von Carus zu dem wenigen gehören, was sich wirklich zum Zeitlosen zu erheben vermag. Man sieht aber aus dem ganzen Vorgang, daß auch die Männer, die als Kritiker und Historiker die Kunstgeschichte machen, sich von Zeitströmungen nicht unabhängig zu halten vermögen. Paul Schumann

---

In der Kunst gibt es keine Nächstenliebe. Schaffe für dich, dann schaffst du für andere.

Zahllose Mißverständnisse auf dem Boden populärer Geschmacksurteile liegen darin, daß die Phraseologie unserer Alltags-Ästhetik die Begriffe, die zwischen Schön und Häßlich liegen, nicht herausgebildet hat. Die meisten Menschen meinen, daß man alles, was man nicht häßlich findet, schön finden muß.

Fritz Schumacher

ADOLF HILDENBRAND　　　　RHEINLANDSCHAFT (RADIERUNG)

ADOLF HILDENBRAND WINTERLANDSCHAFT

DER MALER ADOLF HILDENBRAND

Der Arbeitsbereich des badischen Malers Adolf Hildenbrand ist vielgestaltig und umfangreich. In der verhältnismäßig kurzen, durch den Kriegsdienst unterbrochenen Schaffenszeit entstanden zahlreiche Bildnisse, Landschaften, Stilleben und Blumenstücke in Öl, viele Aquarelle, Schnitte und Stiche.

Der Künstler stammt aus Löffingen im Schwarzwald, verbrachte aber die Jugend in Waldshut am Oberrhein, wo er sich beheimatet fühlt. Seine Neigung zur praktischen kunstgewerblichen Betätigung, damals schon im Keim vorhanden, ist heute noch wach und besonders die Vorliebe für transluzides Schmelzwerk, dem er neue Wege wies, ist, wenn auch nicht bestimmend, so doch für die Leuchtkraft seiner Farben befruchtend wirksam geworden. Die Halle II der Münchner Gewerbeschau birgt mehrere dieser Arbeiten. Der Zusammenhang seiner Frühwerke mit Lugo, Thoma und den Schweizern ist unverkennbar; ebenso unverkennbar aber ist, wie sehr das Ererbte erworben und besessen wird. Schon diese Stufe der Entwicklung, für die die „Morgensonne“ mit ihrem strahlenden Lichtmeer über weiten, hügeligen Feldern (Karlsruher Galerie) charakteristisch ist, kündet manches seiner heutigen Auffassung: Tiefe des Natureindrucks und deren spontane Umsetzung in die malerische Anschauung. Die seltene Reife der Zeichnung beweisen sein „Elternbildnis“, „Frau und Kind“ und zahlreiche Studien. Mehreren Arbeiten eignet romantisch gestimmter Inhalt, z. B. „Ruhende Nixe“, „Herbstreiter“ und der „Schwebende und schreitende Frühling“. Allein sie stehen durch den Persönlichkeitswert der Kunstleistung jenseits des „Literarischen“. Nicht ihr stofflicher Vorwurf ist in den Vordergrund gerückt, sondern das, was an Stimmungen, Gefühlen, an Wollen und Sehen der Mensch im Künstler durch das Malerische zu sagen hat. „Zartheit der Empfindung paart sich mit einer dramatischen, inneren Bewegtheit“, schrieb W. F. Storck 1913 anläßlich der Mannheimer Ausstellung über diese Periode. Vielfach kann man das, was dargestellt ist, schlicht und anschaulich nennen, z. B. die stilistisch zu stiller Größe neigenden realistisch-religiösen Stoffe, wie das Gemälde „Ave Maria“, „Sitzende Frau mit Kind“ u. a.

Haben sich in der reichen Ernte dieser Jahre Überlieferung, Anregung und Neues Gleichgewicht gehalten, so sehen wir Hildenbrand etwa um 1912 mit ganz neuen Problemen ringen. Renoir, Monet, Cézanne erscheinen in dem Ge-

ADOLF HILDENBRAND — BERGBACH IN BERNAU

ADOLF HILDENBRAND RHEINLANDSCHAFT BEI BALM

ADOLF HILDENBRAND BILDNIS MIT DEM HAKENSTOCK

sichtsfeld des Künstlers und erregen so stark, daß eine wesentliche Bereicherung (auch technisch) erfolgt. Ein anderer tritt uns von da entgegen. Das Kolorit ist sehr vereinfacht: in freier impressionistischer Malweise rauschen neue Farben auf. Inhalte von früher (Bergbach, Schwarzwald, Ausschnitte aus dem Rheinoberland) und die Hegauer und Bernauer Landschaften gestalten sich nun persönlich. Die Spanne zwischen Konzeption und Wiedergabe verkleinert sich. Weitsichtige Horizonte tun sich auf, mit dem Vordergrund verschmelzend. Dagegen stemmen sich Figuren („Madonna auf der Brücke") und gewinnen mächtige Wirkung. Gleichsam eine Wunde des Berges rieselt ein Bächlein in blauen, fast ornamentalen Wasserkringeln. Räumliches und Plastisches der Schwarzwald-Landschaft wird offenbar. Auch reckt sich das Interesse für das Groteske und gleichzeitig Ergreifende der Baumstümpfe auf einsamen Schwarzwaldhöhen. Jede Veräußerlichung weicht in den Bildnissen einer intensiv gemeisselten Charakteristik.

Von hier aus wächst Hildenbrand in jene Welt hinein, die seine vorjährigen Züricher-, Freiburger- und Pforzheimer-Ausstellungen umschreiben. Was jetzt zum Durchbruch gelangt, ist nicht ein Abreißen der Entwicklung, sondern Auswahl, Klarheit und Steigerung des Persönlichen im Künstlerischen.

Die reife Verdichtung früherer expansiver Kräfte äußert sich zunächst im Landschaftlichen. Die Liebe zu weiträumiger Fernsicht (sowohl in den Bodenseebildern wie von den Schwarzwaldbergen aus) erhebt sich zu einem

ADOLF HILDENBRAND

DAS OPFER (TRIPTYCHON)

ADOLF HILDENBRAND BILDNIS KONRAD

Lieblingsmotiv. In gewählten, koloristisch eigenwertigen Tönen verglimmen zackige Umrißlinien der Alpenwelt, die aus nebelnden Tälern steigt. Nicht minder stark berührt ihn die Erkenntnis der plastisch farbigen Schwarzwaldlandschaft oder das Ereignis, wie sich die Last des Winters langsam von den Höhen wälzt. Die Differenzierung der Farbe, der Stimmungsgehalt der Beleuchtung wird schaubar im „Bach am Morgen, Mittag und Abend". Dergestalt gelangt der Künstler zu eigenartigem, malerischem Ausdruck und thematischer Beruhigung. Nimmer bedarf er romantischer Phantasie, um auszudeuten, was ihn künstlerisch erfüllt.

Das Bildnis ist dem Künstler nicht Ausdruckskunst im Sinne einer seelischen Entblößung, sondern Gegenstand zeichnerischer und malerischer Verinnerlichung. Kraftvolle Bildnisse erzählen die Geschichte eines Lebens, mehr noch einer Familie. Meist werden Schwarzwaldtypen gewählt, wozu schließlich auch das neue treffliche Selbstbildnis mit dem Hakenstock zu zählen ist. Kontur und Zeichnung gehen im farbigen Vortrag auf.

Erschütterndes Erleben aus der Kriegszeit prägt sich wesentlich in seinen Radierungen aus, verdichtet sich aber auch zu einem großen Gemälde, einem Triptychon: „Das Opfer". Die einfache Handlung: im kriegzerstampften Waldgelände von Verdun liegt neben dem verglimmenden Lagerfeuer der kampferlöste Held. Opfer? — Gewiß, als Hingabe des Lebens, aber noch mehr Erlösung, Friede. Im Schaffen wuchs der Maler über seine Absicht und Aufgabe und weist den Weg: Überwindung. Motive, die schon längst in den Kreis der künstlerischen Lösung fallen, bauen sich zu einer Einheit zusammen: die zerrissenen Baumstümpfe, der Waldbach, Nachtfärbung. Er stellt sich damit innerlich getrieben in bewußten

ADOLF HILDENBRAND MUTTER UND KIND

Gegensatz zu seiner früheren Entwicklung, der das Objekt und der einzelne Mensch Grundwert und Ziel war. Von seinen Studien her, gewissermaßen aus der sicheren Unmittelbarkeit der Darstellung, also des Malens selbst, gelangt er zu einer Verdichtung des Malerischen. Dieser Vorgang ist für Hildenbrand zwingend und treibt ihn zu einer metallischen Tiefe der malerischen Substanz. In betonhafter Massivität breitet sich das Steingewirr, die Gewalt der Vernichtung deutend. Nicht weniger monumental erscheint in absichtlich ähnlicher Durchbildung (Mittelbild) die figürliche Gestalt. Links davon kämpft ersterbend die Flamme als Symbol menschlicher Tätigkeit gegen die Greuel und Sinnlosigkeit der Verwüstung. Rechts das Ziel: die Ruhe, die sich auch farbig, nicht nur inhaltlich über das ganze Werk senkt. Dieser Altar, für ein Freiburger Korps bestimmt, ist eine der wenigen Schöpfungen, welche das Thema „Krieg“ in persönlicher Übertragung, als künstlerisches Erlebnis auswirken.

Das innige, subjektive Verhältnis zur heimatlichen Natur spiegelt sich, ausgenommen die Folge der Kriegserinnerungen aus Rußland, in allen Radierungen wieder. Selten nur bleiben sie Studien, sind vielmehr fast stets das Gesicht des feinsinnig erfaßten Naturausschnitts. Auch auf diesem Gebiet werden die niedergehaltene Horizontlinie und der weite Himmelsraum (Oberrhein) wichtig. Tiefgründiges farbiges Ausleben spricht aus einer Fülle von Aquarellen. Diese in schwemmendem Fluß in Naß geführten Töne, die die gezeichnete Kontur völlig in sich aufnehmen, gestatten unendliche Bewegungsfreiheit, wie sie der Maler auch in Öl anstrebt. Der Zusammenhang seines Schaffens mit dem Aquarell dürfte ein Ausgangspunkt späterer Betrachtung werden.

Hildenbrand stellt sein Werk unbekümmert um Richtungen in die Wirrnisse moderner Anschauungen. In der Vermittlung intensiver Lebendigkeit des Natureindrucks ist er Impressionist. Expressionist dagegen in der straffen Umschreibung der Seele der Landschaft und des Geistigen im Bildnis.

Was uns sein Werk aber vor allem kündet, ist die starktauige Verankerung des Schaffens mit dem Heimatboden. Angesichts der vielfach erstrebten Internationalisierung des künstlerischen Geschehens ist von Bekennermut zu sprechen, wenn er mit starker Gebärde auf völkisches Empfinden weist.

Prof. Ludwig Segmiller

KUNSTLITERATUR

Neumann, Carl. Rembrandt. 3. Auflage. 2 Bände. Mit 209 Abbildungen in Gravüre und Mattdruck. München 1922. F. Bruckmann A.-G.

Neumanns Monumentalwerk über Rembrandt bedarf keiner Empfehlung. Das Buch gehört zu den Hauptwerken der deutschen Kunstgeschichte, die jeder Kunsthistoriker kennen muß, die jeder Laie gelesen haben sollte, der sich ernsthaft mit Kunst beschäftigen will; es gehört zu den großen Biographien, in denen die Geistesgeschichte einer Zeitperiode im Lebenswerk eines Genies wie in einem Brennpunkt gesammelt ist, zu den klassischen Biographien von umfassendem Weitblick wie Justis Winckelmann und Velazquez.

Das Werk ist jetzt in dritter Auflage erschienen, erweitert, bereichert, innerlich und äußerlich. Von den Vermehrungen ist ein Kapitel über Rembrandt und das Barock hervorzuheben, eine Synthese, die dem Inhalt glückliche Abrundung gibt. Dazu kommen Einschaltungen über Lastman, über Rembrandt und die italienische Kunst, über Simmels Rembrandtbuch und allerlei Lasuren und Lichter, die der Plastizität des Inhaltes das richtige Relief geben. Hervorzuheben ist, daß das Werk erst jetzt die würdige Ausstattung erhalten hat. Die kleinen Autotypien sind entfernt, durch große, ausgezeichnete Reproduktionen in Autotypie und Gravüre ersetzt; das ganze Bildermaterial ist stark bereichert, auch Papier und Druck entsprechen verwöhntesten Friedensforderungen.

Adolf Feulner

ADOLF HILDENBRAND — IM KORNFELD

EMMY LISCHKE BLUMEN-STILLEBEN

EMMY LISCHKE

Man wird im allgemeinen an dem Axiom festhalten müssen, daß die Kunst der Frauen nur insofern höheren und dauernden Wert beanspruchen kann, als in ihr Dinge zum Ausdruck kommen, die dem Mann genau so zu formulieren aus psycho-physiologischen Ursachen unmöglich ist. Mit anderen Worten: es ist das Verhängnis der Frauen, daß sie es infolge ihrer leichten Auffassungsgabe und dank einem beträchtlichen natürlichen Talent zur Nachahmung rasch zu einer ziemlich hohen künstlerischen und technischen Fähigkeit bringen. Dann aber stockt zumeist die Entwicklung, und ein Darüberhinaus wird fast nie erreicht. Es bleibt bei einer geschickten und geschmacklich oft bewundernswerten Wiederholung dessen, was die männlichen Kollegen ebenso gut (und häufig besser) schon vorher gemacht haben. Und so kommt es, daß die in ihrem Wesen vorwiegend rezeptive und eklektische Frauenkunst für die Entwicklung der Kunst und deren Geschichte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bis heute ohne Bedeutung geblieben ist. Das könnte sich erst von dem Augenblick an ändern, da es den Frauen, und zwar auf breiterer Basis als bisher, gelänge, eine spezifisch weibliche Anschauung von den Dingen unmißverständlich zum Ausdruck zu bringen oder die von Männern gefundene Eindrucks- und Ausdrucksformulierung so zu variieren, daß wenigstens etwas relativ Neues entsteht.

Es ist zu bezweifeln, ob es den künstlerisch veranlagten Frauen jemals in ihrer Gesamtheit möglich sein wird, diese Forderungen zu erfüllen. Es scheinen da Hemmungen zu bestehen, die in der weiblichen Natur selbst begründet sind und deshalb auch nie ganz ausgeschaltet werden können. Man wird also immer auf den Ausnahme- und Einzelfall angewiesen sein, der dann allerdings für das meiste zu entschädigen pflegt, was man sonst zu vermissen in die schmerzliche Notwendigkeit versetzt ist. Bedauerlich ist nur, daß auch solche Ausnahme-

fälle zuweilen gar nicht oder erst recht spät als solche erkannt werden. Und es kann sogar vorkommen, daß eine Künstlerin stirbt, bevor ein größerer Kreis inne wird, wer sie gewesen ist und was ihre Kunst bedeutet hat. Dieses bittere Schicksal hat die Malerin Emmy Lischke erfahren. Nie, zu keiner Zeit ihres unendlich arbeitsamen Lebens, hatte sie auch nur annähernd den Erfolg, den sie von Rechts wegen hätte haben müssen. Und als sie dann, fast sechzigjährig, auf ihrer Höhe stand und die Wolken sich zu lichten begannen, die ihre Künstlerlaufbahn stets verdüstert hatten, da starb sie. Aber ihr Werk lebt, und wenn nicht alles trügt, dann wird es jetzt, nachdem so etwas wie ein geheimnisvoller Bann davon gewichen ist, zu reden beginnen. Und auch tauben Ohren wird seine Sprache verständlich klingen.

Emmy Lischke ist am 13. November 1860 zu Elberfeld als Tochter des damaligen Oberbürgermeisters dieser Stadt geboren. Als der Vater das Amt niederlegte, übersiedelte die Familie nach Bonn. Vater und Mutter waren in hohem Grade kunst- und musikliebend, der Vater außerdem ein großer Naturfreund. So waren alle Voraussetzungen für eine glückliche Entwicklung der begabten, heranwachsenden Tochter gegeben. Und da sich bald auch der künstlerische Gestaltungsdrang in ihr regte, so erlaubte man ihr, ein Semester an der Düsseldorfer Kunstakademie zu studieren. Mehr hielt man damals bei einer Dame weder für schicklich noch für nötig. Emmy Lischke war also gezwungen, sich vorerst allein weiterzubilden. Nach dem Tode ihres Vaters, Ende der 1870er Jahre, finden wir sie eine Zeitlang fleißig malend in Wieblingen bei Ulm, wo sich bereits ihre romantischen Neigungen zu offenbaren begannen. Sie sah nicht nur die Waldwildnis, wie sie war, mit den scharfen Augen eines Realisten, sondern sie sah auch, was nicht in Wirklichkeit, sondern nur in ihrer Phantasie da war: Nymphen und Faune und ähnliche Fabelgeschöpfe, in denen die Zauberstimmung des Urwalds sichtbare Gestalt zu gewinnen pflegt. Und so wurde es deutlich, daß diese Art Romantik, die u. a. auf Böcklin weist, bei ihr unmittelbar aus einer von der Phantasie unterstützten und geleiteten Anschauung stammt und nicht Nachempfindung oder Niederschlag literarischer Einflüsse ist. Vor einem Abirren in Regionen aber, in denen das üble Poetisieren um jeden Preis und der Gefühlskitsch zu Hause sind, hat sie allezeit nicht nur ihr guter Geschmack, sondern auch ihr tiefes und wahrhaftes Durchdrungensein von den Wundern der Natur und die Solidität ihres Könnens bewahrt.

Ende der 1880er Jahre kam sie nach München, dem sie bis zu ihrem Tode treu geblieben ist; und damals ist es vor allem Ludwig Willroider, ein Meister der Münchner Landschaft großen Stils, gewesen, der ihr mit gutem Rat zur Seite stand. Anfang der 1890er Jahre holte sie sich dann im Kunstverein ihren ersten, ansehnlichen Erfolg. Es dürfte sich heute vielleicht noch mancher, gleich dem Schreiber dieser Zeilen, jener Ausstellung erinnern, die jedenfalls daran schuld war, daß von Stund an sich eine kleine Gemeinde angelegentlichst für Emmy Lischke zu interessieren begann. Starke, ganz besonders fruchtbare Eindrücke empfing sie in der Folgezeit in Rom und dessen Umgebung, dann später in der Bretagne und in den Bergen Tirols und der Schweiz, wo es ihr besonders die Wildnis des eigentlichen Hochgebirgs angetan hatte. Sie trug sich auch lange mit dem Gedanken, eine Anzahl Bilder unter dem gemeinsamen Titel „Vom Fels zum Meer" zu malen. Sie wollte in dieser Serie alles zusammenfassen, was ihr die Natur an Gewaltigem und Schönem, an Wildem und Zartem je geoffenbart hat. Leider ist der großartige Plan nicht verwirklicht worden. Aber einige Hochalpenlandschaften und ein paar Waldmotive aus dem Nymphenburger Park, die sie in dem Jahre vor ihrem Tode gemalt hatte, ersetzen wohl bis zu einem gewissen Grade, was der Kunst durch die Nichtausführung des erwähnten Zyklus verlorengegangen ist. Ende Mai 1919 ist dann Emmy Lischke nach kurzer Krankheit gestorben. Und der Heroismus, den sie im Leben und bei der oft genug äußerst mühsamen und anstrengenden Arbeit stets bewiesen hat, ist auch im Tode nicht von ihr gewichen. Sie starb tapfer und unbesiegt, wie sie gelebt hatte.

Die Hauptmotive ihrer Kunst sind weiter oben schon angedeutet worden. Es sind die Berge, dann vor allem das Meer, dessen gewaltig rollende, wildschäumende Brandungswogen in ihr eine Gestalterin ersten Ranges gefunden haben, und der sich zu Hallen und Domen wölbende Wald, durch den grüne Flammen züngeln und lodern und in dessen geheimnisreichen Gründen es sich zuweilen sehr romantisch regt. Vielleicht ist es nur Einbildung, wenn man gerade in diesen Waldbildern (Walddichtungen müßte man eigentlich sagen) Musik rauschen hört. Aber daß sie, wie noch manches andere Bild Emmy Lischkes, dieser leidenschaftlichen Musikfreundin und -kennerin, irgendwie aus dem Geiste der Musik geboren sind, scheint beinahe sicher. Vielleicht ist das fast feierliche Pathos mancher Bilder ebenso wie das stürmische Temperament, das in an-

EMMY LISCHKE DIE WELLE

EMMY LISCHKE AM MEER

EMMY LISCHKE

WALDWEIHER

dern sich kaum durch den Rahmen bändigen läßt, letzter, bildlicher Ausdruck eines Einfalls, der primär Musik, d. h. tönend bewegtes Leben gewesen ist. Neben und zwischen den Arbeiten auf diesen Hauptgebieten hat Emmy Lischke dann auch zahlreiche Blumenstilleben, am liebsten solche mit Rosen oder mit sehr bunten Gartenblumen, gemalt; und daß diese im besten Sinne des Wortes dekorativen Bilder stark und frisch wirken, danken sie ohne Zweifel hauptsächlich dem Umstand, daß sie nur Zwischenspiele und nicht Erzeugnisse einer das Blumenmalen als ausschließliches Metier treibenden Künstlerin sind. Übrigens läßt sich gerade an diesen Stilleben mühelos der Wandlungsprozeß nachweisen, den Emmy Lischke in den letzten Jahren durchgemacht und der vom Impressionismus zum Stilismus geführt hat.

Es ist sehr wohl möglich, daß jemand, der unvorbereitet Arbeiten Emmy Lischkes, etwa ihren mächtigen Meerbildern oder den großen dekorativen Waldstücken, sich gegenübersieht, auf den Gedanken kommt, dies alles könne nur ein Mann gemalt haben; denn diese Kraft des Pinselstrichs, dieses Temperament und diese Fähigkeit der Konzentration scheinen spezifisch männliche Eigenschaften zu sein. Und die Tatsache, daß doch eine Frau die Schöpferin dieser Bilder ist, müßte dann eigentlich, im Verfolg des eingangs aufgestellten Axioms, zur Ablehnung der Kunst Emmy Lischkes führen. Aber es kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß etwas in ihren Bildern ist, das sich nicht ohne weiteres erklären läßt, etwas, das eine Männerhand unmöglich gerade so auszudrücken vermöchte. Und man wird allmählich begreifen lernen, daß Emmy Lischke jener Kategorie von Malerinnen angehört, die das von Männern Gefundene weiblich variieren und so etwas relativ Neues schaffen. Es soll zugegeben sein, daß solche Dinge, so wenig sie wägbar sind, sich auch nicht mit Worten, weder in Kürze noch ausführlich, beweisen lassen, sondern daß sie immer mehr oder weniger Gefühlssache bleiben. Aber wer die Sinne für solche Erkenntnisse hat, der wird finden, daß Emmy Lischke den Impressionismus in der u. a. von Liebermann geschaffenen „klassischen" Form in einer Weise ausgedeutet hat, wie das eben nur einer Frau möglich ist. Es ist unzweifelhaft, daß in dieser Tätigkeit, ganz abgesehen von dem künstlerischen Wert der Arbeit Emmy Lischkes, auch ein historisches Verdienst gefunden werden kann. Ich weiß, daß man Frauen nur in den allerseltensten Fällen derartiges zugesteht. Aber Emmy Lischke ist so ein Fall. Man wird nicht ohne weiteres daran vorbeikommen.

Richard Braungart

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der weise Mann, welcher den Spruch aufstellte: „Über Geschmack läßt sich nicht streiten" war ein Egoist. Er wollte sich die törichten Stunden ersparen, die man vergeudet, wenn man mit Schwerhörigen über Musik rechten muß.

Aber aller Egoismus rächt sich. Hinter dem Schutzwall dieses Spruches diktieren nunmehr die Schwerhörigen im Reiche der bildenden Kunst ungestört ihre Musikansichten der ganzen Welt.

Fritz Schumacher

EMMY LISCHKE — ROSEN

MICHAEL NEHER ITALIENISCHES DÖRFCHEN (MARKTPLATZ IN OLEVANO)

MICHAEL NEHER MARKTPLATZ IN OLEVANO (ZEICHNUNG)

ZWEI ITALIENISCHE DORFIDYLLEN VON MICHAEL NEHER*)

Unsere den Bestrebungen der deutschen Romantik so geneigte Zeit, die Künstler wie Runge, Friedrich, Olivier und Fohr so gut wie neuentdeckte, minder unbeachtete wie Koch und Ludwig Richter dem modernen Verständnis wieder nahebrachte, hat an einer Gruppe von Künstlern und einem ganzen Kreise von Darstellungen bisher vorbeigesehen: den zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei uns ungeheuer beliebten Bildern des italienischen, insbesondere des römischen Volkslebens. Es gab Dutzende von Spezialisten auf diesem Gebiete, und wenn auch die künstlerische Ausbeute nicht so ergiebig sein mag wie bei der intimen oder romantischen („historischen") Landschaft, so würde sich doch ein Querschnitt durch diese ganze Produktion wohl lohnen.

*) Siehe hierzu den Aufsatz über J. A. Koch im Juniheft 1921 dieser Zeitschrift, in welcher ein Nehersches Bild „Italienische Dorfstraße" fälschlich Josef Anton Koch zugeschrieben ist.

Eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten, die sich als Schilderer des italienischen Dorfes und seiner Bewohner versucht haben, ist ohne Zweifel der Münchner Michael Neher (1798 bis 1876). Dieser Künstler hat eine von vielseitiger Begabung immer stärker zum Speziellen führende Entwicklung gehabt. Ursprünglich Historien-, Landschafts- und Bildnismaler, ist er später ganz zum Architektur- und Vedutenmalen übergegangen, als dessen Vertreter er jedem Besucher der Neuen Pinakothek gegenwärtig ist (vgl. seine Altmünchner Bilder im Jahrgang 1918, S. 275 dieser Zeitschrift). Seltener und künstlerisch entschieden reizvoller als seine späteren in Deutschland entstandenen Werke sind indessen die offenbar nicht häufigen Erzeugnisse des in die zwanziger Jahre fallenden italienischen Aufenthaltes, der sechs Jahre (bis 1826) gewährt haben soll. Die Neue Pinakothek besitzt ein Bild dieser Zeit: die

1825 entstandene Genreszene mit römischen Geflügelhändlern. Ein fälschlich dem J. A. Koch zugeeignetes Dorfstraßenbild aus der gleichen Zeit ist im Juniheft 1921 abgebildet worden. Es erscheint gleichsam wie ein Zwilling zu dem ganz entzückenden Gemälde von 1829, das im Leipziger Museum aufbewahrt und von uns erstmalig veröffentlicht wird. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden genannten Bildern sind so augenfällig, daß es keines ergänzenden Wortes zu den Abbildungen bedarf.

Einen interessanten Einblick in das Schaffen Michael Nehers vermittelt der Vergleich des Leipziger Bildes mit der Originalstudie dazu, die von der Graphischen Sammlung in Leipzig dank dem Entgegenkommen eines Berliner Kunstfreundes 1915 erworben werden konnte. Sie entbehrt des figürlichen Inhalts (auch des unitalienischen St. Florian auf dem Brunnen), ebenso der Umrankung des Ganzen durch eine Rebenlaube. Das gesamte Interesse des Künstlers gilt der perspektivischen Anlage des reizvollen architektonischen Motives. Es fällt auf, mit wie energischer Hand hier alle Linien gezogen sind, im Gegensatz zu der fast ängstlich zarten Behandlung des ausgeführten Bildes. Dieses ist in der technischen Ausführung ein kleines Meisterwerk: Pinselführung und Kolorit sind ebenso sehr durch Feinheit und Klarheit wie durch Verschmolzenheit und nuancenreiche Delikatesse ausgezeichnet. Über den Charme des Figürlichen zu reden erübrigt sich. Neher hat vielleicht nichts Intimeres und Empfundeneres derart geschaffen.

Die Vorzeichnung nennt als Motiv den kleinen Ort Papigno bei Terni, während die Inschrift auf der Rückseite des Bildes dafür den Marktplatz von Olevano namhaft macht. Wie ich durch Vergleich an Ort und Stelle feststellte, ist die letztere Angabe die zutreffende. Das Datum des Gemäldes ist 1829 (mit dem Zusatz: Charlotte v. Speck, München, d. VIII. May MDCCCXXIX). Die Zeichnung, die sowohl von 1828 (arabisch) wie 1829 (römisch) datiert ist, muß in Wahrheit älter sein oder wenigstens auf eine Aufnotierung der Situation zurückgreifen, die an Ort und Stelle gemacht wurde. Als spätester Termin kommt dafür das Jahr 1826 in Frage, in dem Neher letztmals in Italien weilte. Er hat italienische Motive noch bis in die dreißiger Jahre hinein behandelt und ist dann — hierin Richter verwandt — ganz zu nordischen Motiven übergegangen.

Hermann Voss

ERNST TE PEERDT*)

Auf der Deutschen Jahrhundertausstellung im Jahre 1906, die so manchem verkannten und vergessenen Talente eine posthume Würdigung zuteil werden ließ, hat Düsseldorf, die alte, rheinische Kunstmetropole, nicht eben günstig abgeschnitten. Der breite Banalitätserfolg, den eine gewisse Gattung Düsseldorfer Malerei vor fünfzig Jahren bei einem urteilslosen Publikum zu erringen wußte, hatte einen bösen, auch heute noch nicht überwundenen Rückschlag ausgelöst, der sich in der Zweifelsfrage verdichtete: Was kann aus Düsseldorf Gutes kommen? In einer Reihe großer Ausstellungen gelang es der jüngeren rheinischen Künstlergeneration, den objektiven Beweis zu bringen, daß sie es an einem willenskräftigen Mitgehen mit den großen Forderungen einer neuen Zeit wahrlich nicht fehlen läßt. Aber auch das ältere, heute meist schon zu Grabe gegangene Geschlecht hat manchen Mann aufzuzeigen, der, nicht getragen von der Gunst seiner Altersgenossen, unbeachtet und still seinen Weg machte und dabei Probleme aufgriff und zu lösen versuchte, die in der späteren Entwicklung der deutschen Kunst eine bestimmende Rolle spielten. Einem jener zu Unrecht Vergessenen sollte es vergönnt sein, seiner „Entdeckung" noch selbst beizuwohnen und sich an seinem Lebensabend des entbehrten Platzes an der Sonne zu erfreuen. Es ist Ernst te Peerdt.

Die Galerie Flechtheim in Düsseldorf hat seinerzeit sich der rühmlichen Aufgabe unterzogen, das Lebenswerk dieses Einsamen in möglichster Geschlossenheit zusammenzustellen, und mit Verwunderung standen wir vor einer Kunst, die sich frei von allen sensationellen Effekten hält, dabei aber von einer Feinheit der malerischen Empfindung und einer erfrischenden Freiheit der Auffassung ist, wie wir sie in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Deutschland nicht eben häufig antreffen.

In Tecklenburg in Westfalen 1852 geboren und in Wesel aufgewachsen, verdankt te Peerdt seine künstlerische Ausbildung der Düsseldorfer Akademie, die damals noch unter Bendemanns Leitung stand. Aber sein Auge war schon früh

*) Die Photographien für diesen Aufsatz stellte uns in dankenswerter Weise die Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin, zur Verfügung. S. auch die Abbild. im Nov.-Heft 1918.

ERNST TE PEERDT STILLEBEN

anders eingestellt wie das der rheinischen Romantiker und Pseudo-Monumentalmaler, und soviel er im handwerklichen Sinne von der Meisterkunst eines Ludwig Knaus lernte, so machte er sich doch von vornherein frei von jeder Atelierkonvention. Die erstaunliche „Parkszene", welche im Wallraf-Richartz-Museum in Köln hängt, hat der Einundzwanzigjährige im Jahre 1873 gemalt (Abb. 1918, Nov.-Heft). Das Bild sucht seine koloristische Harmonie nicht durch billige Unterordnung unter einen herrschenden Ton, sondern durch kluge und gefühlte Zusammenstimmung der ungebrochenen Naturfarben. Ohne von Manet und dem Impressionismus etwas zu wissen, hat der junge Meisterschüler damals dasselbe Problem mutig aufgegriffen, dessen Lösung der große Franzose zu seiner Lebensaufgabe machte.

Ganz dem Zuge des deutschen Zeitgeschmacks sich zu entziehen, vermochte te Peerdt freilich nicht; das Gegenständliche drängte sich auch bei ihm in den Vordergrund. In bedenklichem Sinne war dies in dem „Duell" der Fall — bezeichnenderweise dem einzigen seiner Werke, das dem Künstler eine kurzwährende Berühmtheit verlieh. Auch einzelne andere Arbeiten, vielleicht sogar den „Betenden Negermönch", mag man als Genrebilder ansprechen, wenn auch das Anekdotenhafte, das Illustrative gegenüber dem Stillebenartigen dieser Werke stark zurücktrat. Mit klaren, hellen Farben und einem ausgesprochenen Sinne für strenge Zeichnung entwickelte sein bewußter Realismus in diesen Bildern eine bewegliche Welt, in der nichts mehr Experiment, alles vielmehr fraglos und selbstverständlich erschien. Daneben entstammen den siebziger Jahren zwei Frauenbildnisse, von denen das eine, 1879 in Venedig gemalte, gleichmäßig durch die psychologische Vertiefung wie durch die weiche Vornehmheit der malerischen Behandlung auffällt und den Gedanken an den jungen Leibl nahelegt.

Drei an Eindrücken reiche italienische Studienjahre fanden ihren künstlerischen Niederschlag in mehreren Bildern aus dem südlichen Natur- und Volksleben. Welch ein prächtiges Stück ist der Ochsenkarren im hochstämmigen Pinienwald mit seinen koloristischen Kontrastwirkungen, die doch nicht zum Theater werden, nie den Boden ernster Naturbeobachtung verlassen! Die malerische Wirkung der hochstrebenden Schirmpinie hat ihn immer wieder gereizt. Aus der seit Dante berühmten Pineta bei Ravenna oder von der formenreichen Riviera di Ponente holt er sich die Motive und stellt die schlanken, oben sich phantastisch verzweigenden Vertikalen der Stämme gegen den vio-

ERNST TE PEERDT NEBELMORGEN (1887)

letten Saum des weiten Meeres oder läßt sie gespenstisch aus dem perlmutterfarbig schillernden Nebel auftauchen, der über den öden Küstensümpfen lagert.

Wie empfänglich der Künstler schon früh für die feinen malerischen Reize unserer alltäglichen Umwelt war, für welche in weiteren Kreisen erst durch das Eindringen des Impressionismus ein wirkliches Verständnis geweckt wurde, zeigt sein „Garten beim Elternhaus", eine frisch und keck eingesetzte Studie, die man sehr wohl mit gewissen, gleichfalls aus dem Rahmen der zeitgenössischen Kunstanschauung herausfallenden Früharbeiten Adolf Menzels vergleichen kann. Diese Richtung nach der Seite des „paysage intime" fand in der Münchner Periode Ernst te Peerdts, welche 1884 begann, reiche Nahrung und Förderung.

Den schlichten und doch so stimmungsreichen Motiven der süddeutschen Hochebene mit ihren Flußrändern und Wiesengründen, ihren Waldecken und malerischen Dorfpartien weiß er da jene ganz auf farbenmusikalischem Gebiet liegende Schönheit abzugewinnen, die wir bei den feinsten französischen Landschaftern seit 40 Jahren so hoch einschätzen. Man zähle die französischen Bilder der Barbizonschule oder die des frühen Impressionismus, die an delikater Malerei und zugleich an Gefühlstiefe seiner „Deutschen Landschaft aus dem Salzachtale" gleichzustellen sind und in denen die nie lauten, stets aber der künstlerischen Absicht angepaßten Ausdrucksmittel sich so restlos mit dem Naturmotiv decken! Auch der „Fischer am Inn", das sonnendurchleuchtete „Waldinnere" und einige Vorwürfe aus dem „Nymphenburger Park" sind Proben dieser erlesenen, nie aufdringlichen, aber durch die ungemein feinfühlige Abstimmung der Werte vernehmlich zu unserer Seele sprechenden Landschaftskunst. Bezeichnend für seine spätere Periode ist nicht nur das immer entschiedenere Zurücktreten jeder äußeren Handlung, sondern auch ein Bevorzugen toniger Wirkungen, die mit te Peerdts ursprünglicher Freude an der reinen Farbe merkbar kontrastiert. Für den Durchschnittskunstgenießer, der nicht durch das Äußere hindurch in das innere Wesen des Künstlers zu dringen vermag, wird diese unauffällige, altmeisterliche Art häufig etwas zu Simples haben.

ERNST TE PEERDT

DEUTSCHE LANDSCHAFT

ERNST TE PEERDT AM NYMPHENBURGER KANAL (1887)

Für die ästhetische Einschätzung kommt es lediglich darauf an, welche Formung die Idee mit den spezifischen Mitteln der betreffenden Kunst erhalten hat, und ob der Inhalt ganz in der künstlerischen Form aufgeht. Seine Bilder entfalten sich, ohne daß das Auge auf Details hängen bleibt; er macht keine erstaunlichen Tricks und vermeidet alle billigen Effekte. Immer geht bei ihm die dargestellte Natur durch Kopf und Herz, und es trifft auf ihn zu, was Millet einst als Forderung aufstellt: Le fond est ceci: qu'il faut qu'un homme soit touché d'abord pour toucher les autres.

Der Zug einer gewissen mystischen Weltverlorenheit, der sich in manchen der Arbeiten te Peerdts aus seiner besten Zeit findet, durchzieht die ganze Persönlichkeit des Künstlers, der sich auch in einigen, an tiefen Gedanken reichen kunstphilosophischen Schriften über Malerei und Plastik versucht hat. Dieser Zug erklärt es, daß er, enttäuscht und verbittert durch das Mißverstandensein, dem er unter seinen Zeitgenossen begegnete, lange Jahre hindurch den Pinsel fast ganz ruhen ließ. Das war die Zeit, in der er sich in völliger Abgeschiedenheit von den künstlerischen Strebungen der Gegenwart mit dem phantastischen Plan eines Darwindenkmals, das zugleich ein Denkmal der Menschheit werden sollte, beschäftigte und eine, viele Dutzende von Blättern umfassende Reihe von Vorstudien dazu entwarf. Verlorene Jahre für das Schaffen, zu dem er eigentlich berufen war! Seiner malerischen Tätigkeit gab ihn erst die letzte Vergangenheit wieder, als man, durch Zufall fast, auf die Bedeutung dieses als Mensch wie als Künstler gleich eigenartigen Mannes aufmerksam wurde und seine Schöpfungen in das Licht einer gerechteren Bewertung stellte. Mit Vorliebe hat der Künstler sich in dieser letzten Zeit seines künstlerischen Schaffens dem Stilleben zugewandt und dabei im engen Anschluß an die Natur, aber unter starker Betonung persönlichsten Empfindens Ergebnisse gezeitigt, die allein schon ihm einen dauernden Platz in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei sichern würden.

Mit liebevollem Eifer hatte die Galerie Flechtheim unmittelbar vor dem Weltkriege die Schätze vereinigt, welche der Maler lange Zeit scheu

ERNST TE PEERDT NYMPHENBURGER PARK (1889)

vor fremden Blicken verborgen hielt. Unter Hinzuziehung einer beträchtlichen Reihe von wertvollen Stücken aus Privat- oder Museumsbesitz gelang es damals, in mehr als hundert Arbeiten eine umfassende Anschauung von dem Gesamtwerk te Peerdts zu gewinnen. Seitdem ist der Klang seines Namens über ganz Deutschland gegangen. In Düsseldorf gilt er bei den Vertretern der mehr konservativen Richtung wie bei den jugendlichen Stürmern und Drängern als eine der unbestrittensten Größen rheinischer Kunst. Die radikale Gruppe „Das junge Rheinland" hat seinerzeit Ernst te Peerdt zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt. Die Nationalgalerie, sowie andere namhafte Sammlungen sicherten sich wertvolle Stücke seiner Hand. Auch in der Düsseldorfer Galerie ist er naturgemäß mit einigen seiner bezeichnendsten Schöpfungen vertreten.

G. Howe

KUNSTLITERATUR

C. Giedion-Welcker. Bayerische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit. Mit 129 Abbildungen. München, O. C. Recht-Verlag, 1922.

Den anspruchsvollen Titel hätte die Verfasserin besser vermieden. Wer sich in dem Buch über bayerische Rokokoplastik informieren will, wird durch diese Dissertation enttäuscht werden. Die wenigen, etwas kritiklos zusammengelesenen Beispiele bayerischer Rokokoskulptur, die außer Straubs Werken erwähnt werden, geben keinen Einblick in die umfassende Materie, verwirren eher, weil sie das Wesentliche verdecken. Ganz unorganisch ist auch die Verknüpfung der Rokokoskulptur mit der Spätgotik eingeschoben, ein richtiger Gedanke, der nur mit Hilfe eines vorsichtig ausgewählten Materials (Straub bietet keine Ergänzung dazu) entwickelt werden müßte. Anspruchsvoll ist auch die äußere Form mit den vielen Absätzen, durch die der Inhalt nicht reicher wird. Sorgfältig und gut ist das Biographische behandelt, die Sammlung der Werke Straubs, der archivalischen und literarischen Nachrichten. Auch die Entwicklungslinie ist im allgemeinen richtig gezeichnet. Durch stärkere Berücksichtigung der Umgebung, in der die Figuren stehen, der Architektur des Altares, des Raumes, hätte die Anschauung wesentlich vertieft werden können. Nur bei der Beschreibung von Ettal sind Ansätze dazu gemacht. Besonders sorgfältig ist die Auswahl der Abbildungen (zumeist nach Neuaufnahmen), die der Schrift ihren Wert geben.

Adolf Feulner

Matthias Grünewald, Der Maler des Isenheimer Altares. Gemälde und Zeichnungen des Meisters mit einer Einführung von Wilhelm Niemeyer. 21 einfarbige Bilder im Text, 10 mehrfarbige Bildtafeln und 3 Zeichnungen der ursprünglichen Ansicht des Isenheimer Altares. Berlin 1921. Furche-Verlag.

Wenngleich noch in handlichem Format gehalten, hat dieses Grünewald-Werk vor den anderen Buchwerken den Vorteil schöner großer Reproduktionen. Wie sehr gerade im Falle Grünewald die Größe der Reproduktion für die Vermittlung des Eindruckes der Originale wichtig ist, braucht nicht erörtert zu werden. Freilich hätten wir gern gerade unter den großen Reproduktionen das Hauptbild des Isenheimer Altares, die Kreuzigung, die nur in kleiner schwarzer Wiedergabe gezeigt wird, gesehen, ein Wunsch, den sicher viele Leser teilen werden und der vielleicht bei einer Neuauflage des Werkes berücksichtigt werden könnte. Sehr dankenswert ist die Wiedergabe einer Reihe von Studien zu verschiedenen Werken des Künstlers und die Heranziehung einiger Werke, die noch recht wenig bekannt sind. Die farbigen Reproduktionen sind nach den großen farbigen Tafeln des Werkes über den Isenheimer Altar aus dem Verlag Bruckmann hergestellt worden. Den weitaus überwiegenden Teil der Abbildungen wie auch der ausgezeichneten Einführung Wilhelm Niemeyers nimmt der Isenheimer Altar ein, doch ist im besonderen das Gesamtwerk Grünewalds in den charakteristischen Beispielen berücksichtigt. Wegen ihrer prächtigen großen Abbildungen wird diese neue Furche-Gabe gern als Ergänzung zu anderen Grünewald-Werken gekauft werden.

ERNST TE PEERDT — GARTEN BEIM ELTERNHAUS (1879)

L. HABICH BETENDER KNABE (BRONZE)

LUDWIG HABICH STUTE MIT FOHLEN (BRONZE)

LUDWIG HABICH

1890 trat in München eine junge Bildhauergeneration auf den Plan, die in ihrer Art nicht weniger revolutionär gesinnt war, als die von 1922. Damals, wie heute, galt die stürmische Auseinandersetzung dem Kampf mit einer Konvention, die verknöchert und unfruchtbar geworden war. Im Grunde war, was es zu überwinden galt, immer schon dasselbe, der Kampf gegen den Historismus. Nur vollzog sich diese „Entwicklung" damals viel weniger sprunghaft, weniger radikal und verlief und versandete weder in Anarchie noch in Nihilismus. Im besonderen wurde die Plastik, eine viel unbeweglichere Kunst als Graphik und Malerei, wenig davon betroffen. Der Plastik erstand damals in Adolf von Hildebrand ein Führer, fruchtbare Beziehungen zu einer alten bedeutenden Tradition wurden angeknüpft, hellenistische Strömungen drangen ein, eine verständnisvolle Hingabe an die Werke der Frührenaissance und an die Primitiven erfolgte und unterstützten und förderten das Wollen und die Ziele dieser Generation auf jede Weise, so daß die ganze revolutionierende Bewegung schließlich zu einer straffen Bindung und Harmonisierung aller künstlerischen Kräfte führte.

Dazu kamen die glücklichsten Anregungen und Forderungen von außen, ein Fülle von Aufgaben, die der beginnende neue Städtebau brachte, neue Bestrebungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, auf dem Friedhof und in der Gartenkunst, Wettbewerbe um Denkmäler und Brunnen, die alle diese jungen, eben erstarkten Kräfte anlockten und beschäftigten.

Die aus den Münchner Plastikerschulen Rümann und Eberle hervorgehenden jungen Bildhauer Taschner, Wrba, Hahn, Hudler, Drumm, Floßmann, Netzer, Glyzenstein, Gosen,

LUDWIG HABICH

JÜNGLING MIT SCHWERT. FÜR EINE NISCHE DER STUDENTENVERBINDUNG „SONDERBUND“

LUDWIG HABICH — TEMPEL FÜR DIE ASCHE EINES JUNGEN MÄDCHENS

LUDWIG HABICH WEIBLICHE PORTRÄTBÜSTE

Habich wurden bald weit über München hinaus bekannt und genannt. Es war ein unvergleichlich erfrischender Anblick, diese Kräfte im Wettstreit und Wettbewerb miteinander ringen zu sehen, eine Zeit voll blühenden Werdens und lebensvoller Jugend.

Ludwig Habich, ein junger Hesse, der eben damals auf der Münchner Akademie bei Rümann heranwuchs, erlebte auch hier seine künstlerische Jugend. Bald betätigte er einen frohen, bildnerischen Drang nach Äußerung plastischen Lebensgefühls und Empfindens, eine frische, rege Phantasie und angeborenes Stilgefühl in originellen Kleinplastiken. In lebhafter Erinnerung erstehen vor mir die lebendig empfundene, scharfumrissene Silhouette eines althessischen Offiziers, die dekorative Schmuckschale einer Nixe, das im Auftrag des Großherzogs von Hessen geschaffene Tintenzeug und der Feuerbläser für ein Rauchzeug.

Als dann der kunstbegeisterte junge hessische Großherzog, von der Strömung der Zeit nach neuem bildnerischen Leben ergriffen, die Darmstädter Künstlerkolonie gründete, berief er als einen der ersten Ludwig Habich. Habich erwarteten dort bereits monumentale Aufgaben. Mit der Ausführung der bekannten zwei 6 m hohen Portalfiguren am Ernst Ludwighaus vollzog

LUDWIG HABICH

PORTRÄTBÜSTE DAVID FRIEDRICH STRAUSS

er in einem Ruck den Übergang vom Klein- zum Großplastiker. Hatte er sich in seiner bildnerischen Anschauung bisher nur in Duodezformat bewegt, mußte er sie nun plötzlich auf Großfolio einstellen. Solche rasche Einstellung gelingt nicht jedem, und es war gewiß eine starke Probe, bei der ein weniger entschiedenes plastisches Talent leicht in die Brüche gegangen wäre. Es bleibt erstaunlich, mit welchem Takt- und Formgefühl Habich sich seiner Aufgabe erledigte, und es trifft durchaus zu, was ein moderner Beobachter neuerer Plastik darüber sagte: „Habich hat später manch schöneres und vollkommeneres Bildwerk geschaffen, aber vielleicht keines mehr, das diese Jugendfrische atmet.“ Ludwig Habich vollzog mit der Ausführung dieser Figuren nicht nur den Übergang von Klein- zur Großplastik, sondern auch noch die Metamorphose von naturalistisch orientierter zu tektonisch gestraffter Formgebung. Er ringt sich in der Folge immer mehr zu einem innerlich wie äußerlich gefestigten Stil durch. Im Leben jedes deutschen Künstlers wiederholt sich im einzelnen wie im besonderen das Schicksal seiner Rasse. „In allen Zeiten ihres Werdens mußte die deutsche Kunst sich immer wieder mit der Natur und der Form, in der ihr Schauen Gestalt gewinnen soll, auseinandersetzen. Und

LUDWIG HABICH

KNIENDER JÜNGLING MIT SCHILD UND SCHWERT
GRABDENKMAL FÜR EINEN GEFALLENEN

durch alle diese Auseinandersetzungen zieht sich wie ein roter Faden hindurch das Verhältnis des deutschen Bildhauers zur Antike.“ Neuerstandene, hellenistische Strömungen drangen damals gerade in die Schaffenssphäre der Besten ein. Auch Ludwig Habich wurde davon ergriffen. Man erkennt sie in seiner Stellung zur Natur, in der Art wie er ihr jetzt gegenübersteht, in seinen neueren Tierplastiken, in seinen Porträts und vor allem in seiner Auffassung vom Denkmal. Habich legt sich darin nicht in landläufiger Weise fest: allein die Porträtfigur als Ausdruck geistigen Lebens zu erfassen, sondern er stellt bei solchen Aufgaben gern die Idee über die vergängliche Gestalt, das Generelle über das Individuelle. Ein typisches Beispiel dafür gibt das Darmstädter Goethedenkmal mit der Gestalt eines Epheben und einem Porträtmedaillon des Gefeierten.

Auch der schöne Tempel mit der Jünglingsfigur, die einen Efeukranz im Haar trägt, hat symbolische Bedeutung.

Bezeichnend für Habich ist, daß er mit Vorliebe dieses alte, ewig junge Motiv, die Jünglingsgestalt in immer wieder anderer Abart gestaltet. Es liegt natürlich nahe, dabei an antike Statuen zu denken. Aber es lebt doch etwas anderes darin. Es weht eine andere Luft und Stimmung um Habichs Jünglinge als um die der antiken

LUDWIG HABICH

JÜNGLINGSFIGUR AUS DEM AUF S. 368 ABGEBILDETEN TEMPEL ▫

LUDWIG HABICH

TEMPEL AN EINER GARTENMAUER ◻
HÖLDERLIN GEWIDMET (s. a. Abb. S. 367)

LUDWIG HABICH STEIGENDES PFERD

Adoranten, Läufer und Athleten. Habichs Jünglinge sind nicht mehr Kinder eines heroischen Zeitalters, sondern eines sentimentalischen. Den Epheben mit dem Efeukranz im Haar umwittert Wertherstimmung. Durch den jugendlichen Körper zieht ein leises Beben, Erschauern und Erkennen, daß die Jugend schwindet und die Schönheit stirbt und vergeht.

Dieselbe elegische Stimmung weht einem auch aus dem Tempelchen mit den weiblichen Karyatiden entgegen, eine von neuhellenistischem Geiste getragene Schöpfung.

Aber Habich bleibt dabei nicht stehen. Er ist kein Künstler, der sich ein Schema zurechtlegt und es nun immer variiert. Seine neuern Arbeiten zeigen, wie auch er tiefer in das Problem moderner Ausdrucksplastik eindringt, wie er zu stärkerer mimischer Bewegtheit der plastischen Geste hinstrebt — gotisch barockes Grundgefühl klingt mit schöner, antikischer Formgestaltung in Eins zusammen. Und gerade darin erscheint seine Kunst echt deutsch.

A. Heilmeyer

LUDWIG HABICH TINTENLÖSCHER

NEUE KUNSTLITERATUR

Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Herausgegeben von Dr. Charlotte Steinbrucker. Berlin 1921. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

Von Briefen Chodowieckis an Graff sind wohl einzelne an anderer Stelle publiziert worden. Da es sich aber dort um zerstreute Veröffentlichungen handelte, und da der Herausgeber des vorliegenden Bandes in der 1919 erschienenen Ausgabe des Chodowieckischen Briefwechsels die Briefe an Graff, soweit sie darin überhaupt enthalten sind, nur nach unvollständigen Abschriften abdrucken konnte, so bietet diese neue Veröffentlichung zum ersten Male die vollständige Veröffentlichung dieser Briefe. Die Briefe an Graff gehören wohl zu den reizvollsten und interessantesten, die Chodowiecki geschrieben hat. Wir hören von allen wichtigen Ereignissen in Chodowieckis Familie, lernen aber gleichzeitig viele Einzelheiten kennen aus Anton Graffs Leben, seine Arbeiten, Reisen usw. Das Interesse der Briefe geht aber weit über das rein Persönliche hinaus, denn sie enthalten viele Mitteilungen zur Kunstgeschichte jener Zeit, also Mitteilungen über die Tätigkeit anderer Künstler, über die allgemeinen künstlerischen Zustände jener Zeit, so an der Akademie, den akademischen Ausstellungen usw. Das an und für sich buchtechnisch sehr reizvoll ausgestattete Buch enthält eine kostbare Bereicherung durch die Beifügung von zahlreichen Faksimile-Reproduktionen von Zeichnungen Chodowieckis, zum großen Teil Zeichnungen aus seinem Briefwechsel mit anderen Persönlichkeiten.

Hoffmann, Walther. Ludwig Richter als Radierer. Mit 51 Abbildungen. Berlin, Verlag Dietrich Reimer.

Unter den Werken Ludwig Richters gehören die Radierungen wohl zu den am wenigsten bekannten; nur Sammler wissen um ihr verborgenes Dasein, und doch sind die Radierungen zur Beurteilung des Künstlers von großer Bedeutung, denn nirgends ist so wie in den Richterschen Radierungen der künstlerische Werdegang des Meisters erkennbar. In erster Linie zeigt sich in den Radierungen der werdende Richter, sie liegen zeitlich zum größten Teil vor seinen Holzschnitten. Zaghaft beginnt der Künstler sich mit der Nadel auszusprechen, dann aber werden die Blätter immer freier und freier, bis sie den Stil und die künstlerische Höhe der Holzschnitte erreicht haben. Während diese durch Massenauflagen in den allerweitesten Kreisen bekannt geworden sind, trifft dies, wie gesagt, auf das Radierwerk Richters, das nahezu 250 Nummern umfaßt, nicht zu. Von allem Anfang an waren diese Radierungen nur für engere Kreise bestimmt, und so war es eine dankenswerte Aufgabe, in einem billigen Band die bemerkenswertesten Blätter zu vereinigen.

L. HABICH MEDAILLE GORDON-BENNET-WETTFAHRT

MAX SCHWARZER BAYERISCHE LANDSCHAFT

Ausstellung der Münchner Secession

DER MÜNCHNER GLASPALAST 1922

Ernsthaft verlangt heute niemand mehr vom Glaspalast eine Überraschung. Man weiß, daß man es mit einer Verkaufsausstellung zu tun hat, die sich nur verschämt mit einem Mäntelchen von künstlerischer Ambition umkleidet. Der Gesamteindruck ist von Sommer zu Sommer der nämliche. Einmal ist mehr Plastik da, einmal weniger (heuer trifft mehr), sonst ist es immer das Gleiche: links die Genossenschaft, geradeaus die kleineren „Mittelgruppen", rechts die Secession, dahinter die Juryfreien. Im großen Vestibulum wie stets die Hauptplastik; diesmal besonders bedeutungsvoll, weil sich hier eine stattliche Reihe sehr eindrucksvoller Werke aus dem Nachlaß von Adolf von Hildebrand befindet und manches Starke und Beträchtliche, das von dem im Schatten Hildebrands großgewordenen Theodor Georgii stammt.

Indessen zunächst zu den Bildern! Man ist so froh und dankbar, wenn man in dem bunten, zumeist recht unerquicklichen Vielerlei des Verkaufsgutes da und dort ein Bild von Klasse findet, das einem etwas zu sagen hat, das einem im Gedächtnis bleibt. Bei der „Secession" ist es schon der Fall. Im Oktogon, der Tribuna der Arrivierten, gibt es doch immer Anregungen und Feststellungen. Und nicht minder in dem vorgelagerten Monumentalsaal, den Karl Schwalbach seit einigen Jahren zu hängen pflegt und wo allerlei Problematisches und Experimentierendes zuhause ist. Schwalbach selbst ist hier mit Werken seines impulsiven Schaffens vertreten: eine eigenartige Mischung von Zartheit und Kraft ist in ihnen, etwas Entrücktes und doch wieder, wie in dem Bild „Mutter und Kind", das wie ein Sang auf irdische Fruchtbarkeit anmutet, etwas gesund Erdennahes. Nächst ihm Hüther, dessen Entwicklung anziehende Momente aufweist, Schwarzer, der über seine Bilder eine pikante Süße, die allerdings einmal gefährlich werden könnte, aus-

Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft

TH. BAIERL
ADAM UND EVA

Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft

KONST. GERHARDINGER
AM ATELIERFENSTER ◘

HUGO VON HABERMANN DAMENBILDNIS FRAU J. B.

Ausstellung der Münchner Secession

gießt, Winternitz, der sich mit seinen kraftvollen Gestaltungen, mit rauher Hand hingeschrieben, gut in diesen Kreis der Jüngeren schickt, auch Landenberger, der freilich neben dem farbenstarken Kutter, neben Jäckel und Gerson etwas zu weich anmutet. Büger ist ein ernsthafter Experimentierer. Georg Jung versucht dem Porträt neue Wege zu weisen: daß man auch auf dem alten zu einer ansehnlichen Höhe des psychologischen Ausdrucks vordringen kann, macht das erlesene Bildnis eines Experimentalpsychologen, das Karl Lange ausstellt, anschaulich.

Im Oktogon zieht neben den auch stofflich vielsagenden Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten, die Samberger zeigt, neben Habermanns rassigem Porträt einer beweglichen, nervösen Dame und neben Herterichs wuchtigem Ritter Florian Geyer besonders das an, was Adolf Hengeler ausstellt. Hier zum erstenmal tritt er mit Arbeiten hervor, an denen er in der bildsamen Atmosphäre seines Ateliers seit einigen Jahren schafft. Das ist nicht mehr die lachende Welt heiterer Putten und frühlingshafter Gefilde, in der er sich früher so wohl fühlte. Es ist

Ausstellung der Münchner Secession

GIULIO BEDA
VORMITTAG-HERBSTSTIMMUNG AM RIEGSEE

höherer Ernst und größere Strenge in diesen Bildern; über die Sonne zog eine Wolke hin ... Vielleicht kam aus der Beschäftigung mit Pieter Breughels geisterhafter Märchenwelt ein neuer Zug in Hengelers Arbeit; zuweilen glaubt man sich vor diesen grotesken Gestaltungen, die dem Alltag so sehr zuwiderlaufen, an den großen niederländischen Meister erinnert. Indessen blieb Hengeler doch der er war; seiner bisherigen Entwicklung tat er nirgends Gewalt an. Die Leuchtkraft und satte Tiefe seines Kolorits hat er noch gesteigert.

Einige Arbeiten, ein Akt, Studienköpfe und die temperamentvolle Skizze zu einer ganz ungewöhnlich aufgebauten „Kreuzigung", sprechen nachdrücklich für Becker-Gundahl, von dem man wieder einmal eine Kollektivausstellung sehen möchte, um dieser wie köstlicher Wein mit den Jahren immer süßer reifenden und sich steigernden Kunst, die im Gesamtbild des Münchner Kunstlebens immer noch nicht den verdienten Platz einnimmt, einmal herzlich froh werden zu können. Eine Kreuzigung ganz anderer Art, als Altarbild in gedrungenem Aufbau, ausgezeichnet in der leidenschaftlichen Stimmung, wirkungsvoll im farbigen Zusammenbau zeigt Eduard Baudrexel. Sonst sind mir besonders die leicht und schmissig hingesetzten figürlichen Szenen Naagers, die mit wenig Mitteln vielsagenden Stilleben von Bock, die Tier- und Reiterbilder Dills, die eigenartigen Landschaften von Seyler als starke Eindrücke haften geblieben.

Bei der Genossenschaft gibt es solcher Eindrücke beträchtlich weniger. Einige jüngere Künstler ziehen an. Vor allem Konstantin Gerhardinger, der doch viel mehr kann als Stilleben in der Art und nach der Palette Schuchs malen. Das Atelier mit dem ausgezeichnet gemalten Akt am hohen Fenster ist ein Bild, das über das technische Können hinaus von stärkster Stimmung erfüllt ist. Baumgartner, Herzog, Kalman, Päde gehören in die Umgebung Gerhardingers. Eigene Wege geht Baumhauer, dessen religiöse Bilder, aus dem Überschwang eines wirklich religiös empfindenden Herzens heraus entstanden, von Jahr zu Jahr an technischer Reife gewinnen. Theodor Baierl läßt sich von den alten Meistern, besonders von Dürers Stichen, kräftig anregen; indessen „verdaut" er gründlich, was er gesehen, läßt es die eigene Persönlichkeit passieren, und stellt dann Bilder heraus, die ungewöhnlich sind in der Akribie und Feinarbeit der Durchführung und in der bestrickenden Oberfläche der Gestaltung seltsamer Gebilde, die jenen Gesichten der Alten gleichen. Man mag damit — wie auch mit Baumhauers Arbeiten — die Malereien Graßls, der beim „Bund" ausstellt, vergleichen: es gibt anziehende Parallelen.

Einen eigenen Einschlag von starkem Reiz gaben bisher den Ausstellungen die geschlossenen Kollektionen oder die Nachlaßausstellungen. Was die Maler anlangt, so ist es damit heuer nicht sonderlich gut bestellt. Zwei kleine Nachlässe sind wohl da, aber sie sagen über die längst und gutbekannten Künstler, die beide fleißige Aussteller waren, nichts Neues von Belang. Die Stärke von C. L. Voß lag im Interieur, in der intimen Abschilderung traulicher Räume aus altväterischen Tagen, in deren lawendelduftende Stimmung sich Voß gern einspann; die Nachlaßausstellung bestätigt es. Karl Seiler war ein Feinmaler, dessen oft nur handtellergroße Bildchen von

WALTER DITZ ERWACHEN
Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft

FRANZ NAAGER DER ROTE MALKITTEL

Ausstellung der Münchner Secession

ungewöhnlicher koloristischer Delikatesse zeugen. Seiler liebte die Welt des Rokoko, erzählte beredsam, konnte bei den besten seiner Arbeiten als eine münchnerische Miniaturausgabe Adolf Menzels angesprochen werden; auch das bestätigt die kleine Nachlaßausstellung. Nachdrücklicher wirkt die Plastikkollektion, die dem Andenken Ignatius Taschners gilt. Seine Schillerstatue ist eine überragende Leistung; in dem gewaltig vorwärtsstrebenden Schritt, in der fahrigen, ungeschlachten und zugleich herben Bewegung, die das Wesen des „Räuber"-Dichters einfängt, ist Sturm und Drang. Taschners farbige Holzplastik ist von ansprechender Unbesorgtheit, ästhetisch aber allzu ungehemmt. Seine silbernen Tafelfiguren weisen Taschner als starken Techniker aus. Zeichnungen, Holzschnitte, bunte Illustrationen, zwischen die Graphik verstreut, sprechen von der frohen Vielseitigkeit und von der spendenden Fülle, die diesem Frühvollendeten eigen waren. Hildebrand war eine konzentriertere, geschlossenere, abgezirkeltere künstlerische Persönlichkeit. Viel Ernst, viel

KARL SCHWALBACH MUTTER UND MÄDCHEN

Ausstellung der Münchner Secession

Würde. Gepflegtheit jedes einzelnen Werkes, starkes inneres Erleben hinter jedem. Technische Vollendung überall. Die meiste Konzentration war wohl in seinen Bildnisbüsten, die auch hier den schönsten Teil der Kollektion bilden. — Jäckle, Behn, Hahn, Geibel, Beyrer, Resch nenne ich von den Bildhauern, die auf der Ausstellung als die Träger stärkerer Wirkungen hervortreten,

Reich ist die Graphikabteilung, viel Tiefes und viel Schwebendes in ihr; dürftig, wie stets, sieht es in der Architekturabteilung aus, und es wäre an der Zeit, daß diese Raumgruppe, die von der tatsächlichen Baukunst und Bautätigkeit in München stets nur eine sehr schwache Vorstellung vermittelt, endlich verschwände oder sich ihrer Aufgabe in ganz anderer Weise als bisher annähme. Eine freundliche Oase ist dagegen jedesmal die Ausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins: viele angenehme Dinge des Gebrauchs, Schmuck und Zier gibt es da; es ist die Rückkehr aus der Welt des Scheins, in die einen die sogenannte „hohe" Kunst versetzt, in die Welt des Seins, die den Bereich der angewandten Kunst bildet.

Georg Jacob Wolf

Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft

HEINRICH WIRSING
PORTRÄTBÜSTE M. R. (TERRAKOTTA)

ERICH GLETTE STADT AM MEER

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

OTTO DILL REITER IN DER LANDSCHAFT

Ausstellung der Münchner Secession

Ausstellung der Münchner
Neuen Secession

J. W. SCHÜLEIN
AUF DEM SEE

ULFERT JANSSEN — BÜSTE EINES JUNGEN MANNES

Ausstellung der Münchner Secession

DENIS DIDEROT: GEDANKEN ÜBER DIE MALEREI (1763)

Obwohl Diderot in übertriebener Bescheidenheit bemerkt, daß die nachfolgenden aphorismatischen Erkenntnisse durch das unten genannte Werk Webbs teils vermittelt, teils begünstigt seien, läßt sich vielmehr behaupten, daß sie eine der prägnantesten Zusammenfassungen der Ergebnisse sind, die Diderot auf Grund seiner eingehenden Beschäftigung mit ästhetischen Fragen fand.

Ich habe soeben die Übersetzung eines kleinen englischen Werkes über die Malerei gelesen, welches demnächst gedruckt werden soll. Es ist vernünftig, geistvoll und zeigt viel Geschmack und Kenntnisse. Selbst Feinheit und Grazie fehlen ihm keineswegs. Es ist in seinen Wendungen, dem Ausdruck und der geistigen Haltung ein völlig französisches Werk*). Der Verfasser heißt Webb. Hier folgt, was mir beim Lesen am meisten aufgefallen ist.

*) Webb, Recherches sur la beauté de la peinture Aus dem Englischen übersetzt von Bergier, Paris 1765.

FRITZ CLAUS PORTRÄTMASKE (KUPFER GETRIEBEN)
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

Daß man auch bei sehr eingehender Beschäftigung mit der Malerei in ihrer Kenntnis eigentlich wenig fortschreitet, liegt daran, daß man zu viele Gemälde betrachtet. Man sollte nur eine ganz kleine Anzahl vorzüglicher Bilder betrachten und sich mit ihrer Schönheit ganz beschäftigen: diese soll man bewundern, und zwar unaufhörlich bewundern, und dann versuchen, sich über den Grund seiner Bewunderung Rechenschaft abzulegen. Ein anderer Fehler ist, daß man künstlerische Erzeugnisse zu sehr nach dem Namen der Künstler einschätzt. Und doch sind die guten Arbeiten eines mittelmäßigen Künstlers oft den mittelmäßigen eines hervorragenden Künstlers überlegen.

Auf welchem Gebiet ein Maler auch arbeiten mag: seine Komposition muß ein bestimmtes Ziel haben, sein Ausdruck muß wahr und weise differenziert und abgestuft sein; seine Zeichnung muß großzügig und richtig sein; seine Proportionen einwandfrei; seine Darstellung des Fleisches lebendig; seine Lichtführung

JOSEF EBERZ DORNENKRÖNUNG

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

wirkungsvoll; sein allgemeiner Plan muß übersichtlich sein; seine Farbe muß wie in der Natur sein; seine Perspektive streng richtig, und das Ganze muß einfach und edel sein.

Verständnis der Malerei setzt Studium und Kenntnis der Natur voraus.

Der dritte Fehler der angeblichen Kenner ist, daß sie die Beurteilung der Schönheiten oder der Mängel beiseitelassen, um sich ganz der Untersuchung derjenigen Eigentümlichkeiten zuzuwenden, die einen Meister vom anderen unterscheiden: was bei einem Kunsthändler verdienstlich erscheinen könnte, aber nicht bei einem Mann von Geschmack. Übrigens ist die Zahl der Künstler, die man kennen muß, so gering, und ihre Eigentümlichkeiten sind zuweilen so rein technischer Natur, daß unter Umständen ein Dummkopf den geistrei-

WILLI NOWAK

ELBELANDSCHAFT

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

chen Mann in diesem Punkte weit übertreffen kann.

Seht euch ein Gemälde nicht an, um euch selbst zu zeigen, sondern um ein Kenner zu werden. Habt nur Feinfühligkeit, Geist und Augen, und bedenkt vor allem, daß es reizvoller ist und mehr Tätigkeit beweist, wenn man eine verborgene Schönheit entdeckt, anstatt hundert Fehler.

Ihr werdet Fehlern gegenüber nachsichtig sein, und Schönheiten werden euch entzücken, wenn ihr bedenkt, wie schwer die Kunst und wie leicht die Kritik ist.

Wenn unbedachte Bewunderung Torheit beweist, so beweist affektierte Kritik einen häßlichen Charakter. Setzt euch lieber der Gefahr aus, ein wenig dumm als boshaft zu erscheinen.

Die malerische Darstellung der Dinge war die erste Schrift.

Zwei bedeutende Gebiete lassen sich in der Kunst unterscheiden: das imitative und das ideale. Künstler, die in der Nachahmung hervorragen, sind ziemlich häufig; aber nichts ist seltener als ein durch seine Ideen hervorragender Geist.

Ein wohlunterrichteter Mensch erkennt die Ursachen: der Ignorant merkt nur die Wirkungen.

Die große Menge urteilt wie jene gute Frau, die zwei Gemälde mit der Marter des hl. Bartholomäus anschaute. Das eine war in der Ausführung, das andere in der Idee hervorragend. Vom ersten sagte sie: „Dieses macht mir großes Vergnügen“ und vom anderen: „Aber dieses verursacht mir große Mühe.“

Die Malerei kann ein sehr beredtes Stillschweigen besitzen.

Porzia verläßt Brutus, ohne eine Träne zu vergießen — aber als sie ein Bild erblickt, welches den Abschied Hektors von Andromache darstellt, da zerbricht ihre Fassung.

Als Aeneas die Abbildungen seiner Leiden auf den Türen und Mauern afrikanischer Tempel erblickt, da ruft er bei Virgil aus:

Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia tangunt. (Aeneis, I, 462.)

MAX PECHSTEIN SCHLUCHT IM WINTER

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

Die ersten Statuen waren starr, die Augen nach innen gerichtet, ihre Füße waren ungetrennt voneinander, die Beine zusammengepreßt und die Arme hingen an beiden Seiten schlaff hernieder.

Zunächst ahmte man die Ruhe nach, später die Bewegung. Im allgemeinen gefallen Motive der Ruhe besser in Marmor oder Bronze, und bewegte Motive in Farben und auf der Leinwand.

Die Verschiedenheit des Materials ist hier von Bedeutung: ein Marmorblock ist nicht dazu geeignet, davonzulaufen.

Die Kunst verhält sich zur Natur wie eine schöne Statue zu einem schönen Menschen.

Unter den Farben gibt es natürliche Verwandtschaften, die man nicht außer acht lassen darf. Die Reflexe sind ein Naturgesetz, durch welches diese die durch den Kontrast zerbrochene Harmonie der Objekte wiederherzustellen sucht.

Verwirrt die Farben eines Regenbogens — und der Regenbogen ist nicht mehr schön.

Schaltet die Bläue der Luft, die auf die Röte eines schönen Gesichtes fällt und hier auf einige dunklere Stellen einen unmerkbar zarten violetten Hauch breitet, aus — und ihr werdet kein lebendiges Fleisch darstellen.

Wenn ihr nicht bemerkt habt, daß, wenn die Extremitäten eines Körpers teilweise beschattet sind, die beleuchteten Teile dieses Körpers sich euch zu nähern scheinen — so werden sich die Umrisse der Gegenstände niemals klar von eurer Leinwand abheben.

Unzweifelhaft gibt es Farben, die das Auge bevorzugt. Manche Farben werden durch die sie begleitenden moralischen Ideen schöner. So ist das Rot der Unschuld und Scham auf den Wangen eines jungen Mädchens die schönste Farbe der Welt.

Wenn ich mich an gewisse Bilder Rembrandts und anderer Maler erinnere, so halte ich an der Überzeugung fest, daß in der Lichtführung ebensoviel oder mehr Enthusiasmus beruht, als in irgendeinem anderen Teil der Kunst.

Die Ideenmalerei besitzt in ihrem Helldunkel etwas Metaphysisches, und daher ebensoviel Geist als strenge Nachahmung und ebensoviel strenge Nachahmung als Geist.

Ausstellung der Münchner Secession

C. JAECKLE
BÜSTE DES DICHTERS PAUL ERNST

JULIUS HESS LANDSCHAFT: BERG

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

Die Alten versuchten sich selten in großen Kompositionen; sie malten eine oder zwei Gestalten, aber diese vollendet. Es kommt dies daher, daß die Malerei damals auf den Spuren der Skulptur ging.

Je weniger Figuren die Alten in ihren Bildern verwandten, um so stärkere Wirkung mußten sie zu erreichen suchen. Ebenso zeichneten sie sich durch Idealität aus. So lange sich die erhabene Idee nicht zeigte, ging der Maler spazieren oder zu seinen Freunden und ließ seine Pinsel inzwischen liegen.

Einer malt die Kinder der Medea, die mit ausgestreckten Armen ihrer Mutter entgegengehen und dem Dolche zulächeln, den sie über sie erhebt.

Ein anderer — es ist Aristides — malt eine bei der Eroberung einer Stadt sterbende Mutter: ihr kleines Kind kriecht auf ihr entlang, aber die an der Brust verwundete Mutter entfernt das Kind aus Furcht, es könnte Blut anstatt der verlangten Milch saugen.

Hat sich ein Dritter vorgenommen, euch die ungeheure Größe eines eingeschlafenen Zyklopen begreiflich zu machen? Er zeigt euch einen Hirten, der sich dem Zyklopen leise genähert hat und seinen Zeh mit dem Stiel einer Ähre abmißt. Diese Ähre ist ein gemeinsames Maß zwischen dem Hirten und dem Zyklopen, und die Natur hat dieses Maß gegeben.

Nicht die Ausdehnung einer Leinwand oder eines Marmorblockes gibt den Gegenständen Größe. Der Herakles des Lysippos war nur einen Fuß groß, aber man sah ihn so groß wie den Herkules Farnese.

Einfachheit, Macht und Anmut sind die eigentlichen Merkmale antiker Kunstwerke; und besonders Apelles vertrat unter den antiken Künstlern die Anmut.

In seinen besten Werken ist Correggio würdig, ein Maler Athens zu sein: Apelles hätte ihn seinen Sohn genannt.

Niemand wagte es, die Venus des Apelles zu vollenden. Er hatte nur ihren Kopf und ihren Hals gemalt — aber dieser Kopf und dieser Hals ließen die Palette aus den Händen aller Maler fallen, die sich diesem Bilde näherten.

LEO SAMBERGER DR. BRETTAUER

Ausstellung der Münchner Secession

Die Athener hatten die Ausübung der Malerei den Plebejern verboten.

Wenn man die Bedeutung der schönen Künste als Faktor in die Regierungskunst einstellt, so heißt das, ihnen eine Wichtigkeit einräumen, die durch ihre Erzeugnisse erwiesen werden muß.

Eine allen großen Jahrhunderten gemeinsame Beobachtung ist es, daß sich die Künste wechselseitig steigern und so zur Vollendung vorschreiten. Ein Dichter, der im Invalidendom hin und her gegangen ist, kämpft in seinem Zimmer, ohne es zu wissen, mit dem Architekten. Montaigne würde sagen: „Ich messe meinen Schritt mit dem meines Reisekameraden, ohne daran zu denken."

Unter den Dichtern und Malern der Antike bestand ein dauernder Ideenaustausch. Bald war es der Maler oder der Bildhauer, der nach der Idee des Dichters arbeitete, bald war es der Dichter, der nach dem Werk des Malers oder Bildhauers schrieb.

Dieses versuchte ein kluger Engländer in

einem Werke unter dem Titel „Polymetis" zu beweisen. Man sieht darin auf einer Seite Zeichnungen der schönsten antiken Kunstwerke und gegenüber die entsprechenden Verse der Dichter.

Wir kalten und devoten Völker sind immer von Gewändern umhüllt; und ein Volk, das niemals Nacktheit sieht, weiß nicht, was natürliche Schönheit und feine Proportionen sind.

Praxiteles schuf zwei Venusfiguren: eine bekleidete und eine nackte. Kos kaufte die erste, die keinen Ruhm genoß, und Knidos war auf ewig durch die zweite berühmt.

Wenn wir eine Venus haben, so ist es allerhöchstens die bekleidete Venus von Praxiteles.

Poussin, der etwas von der Sache verstand, sagte von Raffael, daß er ein Adler unter den neueren Künstlern sei, aber ein Esel gemessen an den antiken. Das kommt daher, daß es nicht gleichgültig ist, zu schaffen

Ut fert natura ... an de industria.
(Terentius, Andria, IV, 7.)

Dieses Wort des Davus bei Terenz paßt von selbst auf alle unsere Künstler.

Unsere Sitten haben sich durch die Zivilisation abgeschliffen, und ich glaube nicht, daß wir bei unseren Malern oder Dichtern gewisse Vorstellungen ertrügen, die wahr und stark sind und weder gegen die Natur noch gegen den guten Geschmack verstoßen. Wir würden mit Entsetzen die Augen von der Seite eines Dichters oder der Leinwand eines Malers abwenden, der uns das Blut der Gefährten des Odysseus zeigen würde, das zu beiden Seiten an Polyphems Munde herabströmt und auf seinen Bart und seine Brust herabrinnt, und der uns das Krachen ihrer Knochen vernehmen ließe, die er mit seinen Zähnen zermalmt. Wir könnten den Anblick der bloßgelegten Adern und der springenden Arterien am blutigen Leibe des von Apoll abgehäuteten Marsyas nicht ertragen. Wer von uns würde sich nicht über die Barbarei entsetzen, wenn einer unserer Dichter in einem Werk unserer Zeit einen Krieger auftreten ließe, der sich mit folgenden Worten an seinen Gegner wendet: „Deine Eltern werden dir die Augen nicht schließen. In einem Augenblick werden sie dir die Krähen aus dem Kopfe hacken; ich sehe sie schon über deinem Leichnam vor Freude mit den Flügeln schlagen." Und doch haben die Alten solche Dinge gesagt und solche Bilder gemalt. Muß man ihnen Roheit vorwerfen? Müssen wir uns im Gegenteil Schwächlichkeit vorwerfen? Non nostrum est ...

RUDOLF GROSSMANN — DÜNEN

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

KARL CASPAR

MARIAE GANG ÜBER DAS GEBIRGE

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

DEUTSCHE KUNST DARMSTADT 1922

Die Deutsche Kunst Darmstadt ist veranstaltet von der Hessischen Arbeitsgemeinschaft für bildende Kunst und den angeschlossenen Verbänden. Außerdem aber wurden auswärtige Künstler großen Namens juryfrei eingeladen. So bietet die Ausstellung auf Mathildenhöh einen Überblick über das heutige Kunstschaffen Deutschlands.

Angesichts des knappen zur Verfügung stehenden Raumes wird es sinnlos, die einzelnen Gemälde zu nennen und zu besprechen. Das müßte eine Statistik ergeben, die dem Katalog Konkurrenz machen würde und besonders darum unwesentlich erscheint, weil wirklich die Künstler bekannten Namens (Nolde, Eberz, Campendonk, Seewald, Waske, Purrmann, Hofer, um nur einige zu nennen), nicht mit Gemälden vertreten sind, die sie von bester Seite zeigen. Man wird sich in Sonderausstellungen über sie besser orientieren können. Von den „Prominenten" ist eigentlich nur Jäckels breites, fest und sicher gemaltes Frauenbildnis „Tine" als vollgültiges Werk zu betrachten.

Im übrigen bereitet auch diese Veranstaltung die Enttäuschung, die heutige Ausstellungen leider immer wieder bieten. Gespannt und nur zu gerne gewillt, von wirklich Großem sich anpacken zu lassen, durchwandert man die Säle; die Spannung wird immer weiter hinausgezögert und wird gar nicht oder nicht in dem erhofften Maße ausgelöst.

Auf der einen Seite stehen jene, denen ihre Zeit und Umwelt letzten Endes etwas Gleichgültiges ist. Aus gewisser künstlerischer und handwerklicher Tradition heraus schaffen sie ihre Werke, die dem vor sie hintretenden Menschen seiner Zeit, angenehme Freude, Augenblicke beruhigten Anspannens gewähren können, wenn sie von hoher Qualität sind; fehlt diese, so wird man interesselos und abschätzend vorübergehen. Anders steht es um die Künstler, die bewußt aus ihrer Zeit heraus schaffen. Ihre Werke werden das Interesse fesseln, auch wenn eine Vollendung noch nicht erreicht ist, ganz einfach, weil der Betrachtende fühlt, daß hier auf der gleichen Basis gearbeitet wird, in der auch er wurzelt, aus der auch er die Kräfte zu eignem Aufbau zieht. Selbstverständlich, nach der Zeit eines tumultuarischen Mitgerissenseins scheidet der nicht beruhigte aber geschärfte und geklärte Blick jene, die nur „mit"-schaffen und auch „anders" schaffen könnten von den wahrhaftigen Künstlern, denen ihre Formsuche Notwendigkeit ist. Jedes Experiment wird noch willkommen sein, wenn es nur Eigenart und Eigenkraft fühlen läßt. Um so härter wird man aber den Experimentlern um der Mode oder der Sensation willen entgegentreten müssen.

Und da der mir eingeräumte Platz sehr be-

schränkt ist, möchte ich mich begnügen, nur drei solcher junger Talente zu nennen, die noch durchaus nicht Anspruch auf Vollendung machen können, deren Fähigkeiten aber die Hoffnung auf Erfüllung berechtigt erscheinen lassen. Es sind die Darmstädter Alexander Posch und Willi Hofferbert, der erste mit einem in ganz klaren Flächen und Farben gefügten Bilde „Lesendes Mädchen", das trotz seiner Einfachheit und Flächigkeit große und räumliche Wirkung erzeugt, der andre mit einem Stilleben (gelbe und rote Frucht auf rotviolettem Tuch- und Polsterstuhl), das über seiner wundervollen Farbigkeit, die auch einzig formgebend ist, jeden Inhalt unwesentlich werden läßt; und der junge Frankfurter Rudolf Heinisch, vielleicht die stärkste malerische Begabung unter den Jüngsten. Sein Bild „Freundinnen" läßt ihn wieder eine Stufe weiter erscheinen. Bei ihm entsteht alles Gebilde nur aus der Farbe, die seltsam transparent ist, aus der die Wesen emporzutauchen scheinen, durch die sie hindurchstrahlen, ohne sich zu Körpern zu verfestigen, und doch mit allen Wesenheiten ihres gewollten Charakters in Erscheinung tretend.

Eine Reihe guter Plastiken, (u. a. von Lehmbruck, Barlach, de Fiori, Hötger) und eine große Anzahl graphischer Blätter, darunter die bekannten Köpfe Kokoschkas, die feinen Radierungen Meseks, eindringlichen Schilderungen Beckmanns, farbig kultivierten Kompositionen Jawlenskis, ergänzen die Ausstellung der Gemälde.

Herbert Fritz Herler

FRIEDRICH HEUBNER — ILLUSTRATION ZU ROBINSON CRUSOE (RADIERUNG)

Ausstellung der Münchner Secession

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. — Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.G., München